Deutsche Künstler

des

neunzehnten Jahrhunderts.

Studien und Erinnerungen

von

Friedrich Pecht.

Erste Reihe.

Nördlingen.
Druck und Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.
1877.

Vorrede.

Das vorliegende Werk sucht seine Berechtigung darin, daß es in jedem Sinne durchgelebt war, ehe es geschrieben wurde. Genießt doch sein Verfasser des wenig beneidenswerthen Vorzugs, das Jahrhundert deutscher Kunstentwicklung, dem diese Schilderungen angehören, zum großen Theile miterlebt zu haben. — Unter den Einflüssen der ersten Hälfte desselben aufgewachsen, verbrachte er den größeren Theil der zweiten in vielfachem persönlichem Verkehr mit den geschilderten Männern, als ihr Schüler, Verehrer, und später als ein Schriftsteller, der ihre Bedeutung der Welt zu vermitteln suchte. So waren sie ihm alle lebendige Gestalten von Fleisch und Blut geworden, die ihn angezogen oder abgestoßen hatten, keine abstrakten Begriffe. Einen großen Theil ihrer Werke sah er selber entstehen, fast alle lernte er wenigstens kennen. Und oft auch kam er in die Lage, sie von wesentlich anderen Gesichtspunkten aus zu betrachten, als es ein Kunstkritiker thut, der nicht zugleich Künstler ist.

Einzelne von den hier geschilderten Männern haben bereits ihre eigenen, theilweise vortrefflichen Biographien gefunden, und insofern könnte meine Arbeit überflüssig scheinen. Indeß ist doch wohl auch Anderen bei der Lectüre mancher dieser Lebensläufe aufgefallen, daß sie zwar ein Lichtbild, aber nichts weniger als eine Photographie gaben, oft mehr einem Ideal als einem Portrait glichen, jener strengen Individualisirung entbehrten, die ein solches erst recht anziehend und bedeutend macht. Und welche diese Männer wahrlich mehr vertragen können als die meisten Sterblichen! Sie entsprachen also entweder dem Eindruck, den die Originale mir hinterlassen, in wesentlichen Zügen nicht, oder berücksichtigten die Stellung, die sie im gesammten Kunstleben der Nation einnahmen, nicht genug. Noch häufiger wich mein Urtheil über die Kunstwerke von den dort zu findenden ab.

Doch würde auch das mich kaum dazu vermocht haben, die Feder zu ergreifen, da ich billig sehr bezweifeln mußte, ob ich das nun, wenn anders, wohl auch besser machen könne. Aber im Laufe einer literarischen Thätigkeit, in die ich nach und nach mehr durch Zufall als Absicht hineingerieth, war ich so oft genöthigt gewesen, das Leben dieses oder jenes Künstlers zu beschreiben, daß sich allmälig ein Vorrath solcher Skizzen angehäuft hatte, der fast alle bedeutenderen deutschen Meister umfaßte. Dieß legte den Wunsch nahe, von dem, was bisher in allen möglichen Zeitschriften und Büchern vereinzelt erschienen

war, das Bessere zu sammeln. Wenn ich aber glaubte, daß man diese Arbeiten nur zusammenzustellen brauche, um eine Art modern deutschen Vasari's daraus gestalten zu können, und daher bereitwillig auf den Antrag des Verlegers einging, dieß endlich zu thun, so fand ich mich nicht wenig enttäuscht.

Denn ich machte alsbald die Erfahrung, daß es ganz etwas Anderes sei, ein Feuilleton über diese oder jene hervorragende Persönlichkeit zu schreiben, oder aber ein wirklich genaues Portrait von derselben zu entwerfen, und sie in ihrer ganzen geschichtlichen Bedeutung dem Leser vor Augen zu stellen. Da mußte wenigstens angedeutet werden, wie der Boden beschaffen, aus dem sie erwachsen, und der historische Hintergrund, auf welchem sie sich erhebt. Kurz, an Stelle der Skizze war ein ausgeführtes Bild zu setzen. Noch schwerer erschien die Aufgabe, als es nun galt, diese einzelnen Figuren nicht mit ihrem eigenen, sondern mit einem allgemeinen Maßstab zu messen, jede mit dem gleichen Lichte zu beleuchten wie alle Andern. Je mehr ich diesen Forderungen zu genügen suchte, um so weniger blieb von meinen Skizzen übrig, so daß zuletzt etwas fast vollkommen Neues daraus entstund, von dem ehemaligen Material nur mehr der kleinste Theil in alter Form übrig blieb.

Hoffentlich haben diese Monographien trotzdem den ganz persönlichen Charakter, als Erinnerungen eines Mitlebenden und Freundes, behalten, den ich ihnen zu geben wünschte. Eines Freundes, in dem Sinn, daß ich das

Wenige, was ich überhaupt mein nennen kann, gerade dem Beispiel, den Lehren und dem Umgang mit den Männern schulde, die ich hier zu zeichnen versuche.

Wer aber ist ein Deutscher und könnte sagen, daß er ihnen nichts, kein Entzücken seiner Jugend, keinen Trost im Alter, keine Erhebung und Ermuthigung zu jeder Zeit verdankt habe?

Der Verfasser.

Inhalts-Uebersicht.

I.

Cornelius.

Die Geschichte hat ihr letztes Wort über den großen Künstler noch nicht gesprochen, der von den Zeitgenossen so hoch geschätzt, dem heutigen Geschlecht schon beinahe gänzlich fremd geworden ist.

Im frohen Genusse eines großartigen nationalen Lebens hat es keinen rechten Begriff von den furchtbaren Anstrengungen, mit denen dieses in der geistigen Arbeit und den Kämpfen eines halben Jahrhunderts vorbereitet und errungen werden mußte.

Nächst dem Dreigestirn Lessing, Göthe und Schiller hat aber im Reiche der Kunst Niemand so großen Antheil an der Entstehung, Stärkung und Vertiefung des nationalen Geistes als Cornelius. Der Wiedergewinn einer spezifisch deutschen, unserer tiefsten Eigenthümlichkeit entsprechenden männlichen Kunst knüpft sich durchaus an seinen Namen, sowohl Dank seiner eigenen Produktion als der Stiftung seiner großen Schule. Sein Verdienst ist es, mitten in der tiefsten Erniedrigung unseres Volkes, unter dem schmachvollen Joch der Fremdherrschaft nicht verzweifelt, sich vielmehr erst recht auf das eigene Wesen besonnen zu haben. Er hat die unterbrochene künstlerische Entwicklung da wieder angeknüpft, wo sie einst

abgerissen worden war, er brachte die Produktion der Natur näher und verschaffte ihr zugleich doch wieder einen idealen Gehalt, wodurch allein sie zur Bildnerin der Nation werden konnte.

Ohne Zweifel hat er das Ziel nicht vollständig erreicht, das ihm vorgeschwebt, nicht immer jene Vollendung errungen, welche Kunstwerke erst klassisch, d. h. für alle Zeiten gültig und verständlich macht. Seine Richtung hat einer anderen sich noch inniger an die Natur anschließenden Platz gemacht, seine religiösen Ideale sind uns fremd geworden.

Ja gerade für das was Cornelius so wahrhaft hochbedeutend macht, für die Erhabenheit und Größe der Anschauung, die gewaltige Subjektivität, den tiefen Ernst, den männlichen echt deutschen Geist, der aus ihr spricht, hat die jetzige Generation bei ihrer leidenschaftlichen Naturliebe weniger Verständniß; sein hohes Stylgefühl fehlt ihr. Und dennoch: wer wollte verzweifeln, daß sie nie mehr darauf zurückkommen werde? Wer sogar verkennen, daß was von seinen Bestrebungen echt war, doch in Fleisch und Blut der Deutschen übergegangen ist?

Doch greifen wir der historischen Entwicklung nicht vor.

1. Jugend.

Sohn eines Malers und Lehrers an der dortigen Akademie ward Cornelius am 17. Septbr. 1783 in Düsseldorf geboren. Er erhielt also schon in der frühesten Zeit nur künstlerische Eindrücke, durchwanderte schon als Kind die mit der Anstalt verbundene Antikensammlung und die später nach München übergeführte Gallerie, in der ihn besonders Rubens anzog, während er vom Vater, der wie der Direktor der Mengs'schen Schule angehörte, gleich von Anfang auf Rafael hingewiesen ward. Vom zwölften Jahre an besuchte er die Aka-

demie. Sein Talent offenbarte sich rasch, und als 1799 der Vater starb und die Mutter bei einer zahlreichen Familie darbte, konnte er mit seinem Bruder ihr bald zu Hülfe kommen; er zeichnete für Kunsthändler Compositionen aller Art, malte Bildnisse, Kirchenfahnen 2c. Dem Studium scheint diese frühzeitige Brodarbeit nicht förderlich gewesen zu sein. Diesem Umstand war es wohl zuzuschreiben, wenn der damalige Akademiedirektor Langer, dem die frühe Selbstständigkeit des jungen Menschen mißfallen zu haben scheint, der Mutter rieth, ihn ein Handwerk ergreifen zu lassen. Von demselben Langer erzählt man, daß er bei einem Fackelzug, den ihm die Münchener Künstler brachten, einst eine Dankrede mit den Worten begonnen habe: „Meine Herren, es gab nur drei große Künstler: Rafael, meinen Sohn Robert und den dritten verbietet mir die Bescheidenheit Ihnen zu nennen.“ Jener unglückliche Rath motivirte sich indeß einigermaßen dadurch, daß das technische Geschick bei Cornelius dem Genie nicht entfernt die Waage hielt. Selbst in seinen späteren Jahren eignete er sich nicht an, was mit Recht als der erste Beweis von Talent gilt: den festen Strich und die Leichtigkeit der Handschrift. Sie behielt bei ihm stets den Character des Mühsamen. Phantasievoll und träumerisch, tief innerlich angelegt wie er war, zog ihn — ähnlich wie Carstens — das ernsthafte positive Studium, die Bewältigung des Handwerks nicht an. Voll jugendlicher Schwärmerei begnügte er sich mit der Andeutung bei Gestaltung seiner inneren Welt, und ein scharfes Auge für die Natur ist ihm nie geworden; seine Briefe sprechen fast nie von ihr, überhaupt nicht von dem was er gesehen, immer nur von dem was er gefühlt und gedacht. So gewandt er sich frühe schon stilistisch äußert, so sehr droht

aber der Dichter die Oberhand über den Maler zu gewinnen, so daß wer diese Briefe liest, dem Schreiber unwillkürlich einen tyrannischen Vater, wie ihn Mengs besaß, wünschen möchte.

Die Begabung des Jünglings war indeß vom Zauber einer einfachen und großartigen Persönlichkeit unterstützt, die ihm eine Art magischer Gewalt über Andere gab und frühzeitig zahlreiche und innige Freunde an ihn fesselte. So fällt die Bekanntschaft mit den Gebrüdern Boisseré schon in diese Zeit; ihre romantischen Anschauungen machten indeß damals offenbar noch keinen Eindruck auf ihn. Im Gegentheil schwärmt er noch für alles Mögliche: die Antike, Rafael und Rubens, Correggio und van der Werff. Um 1806 verschaffte ihm dann der Canonicus Wallraff den Auftrag, die Kuppel der Kirche St. Quirin in Neuß mit Gestalten von Aposteln und Engeln grau in grau zu verzieren, Bilder, die sich nicht erhalten haben, sondern einer Restauration zum Opfer fielen. Dieser Zeit gehören auch „die 14 Nothhelfer" an. Ohne Erfolg hatte er sich schon 1803—5 an verschiedenen Preisaufgaben durch Compositionen mythologischer Art betheiligt. Auch bei denen der „Weimar'schen Kunstfreunde" war er nicht glücklich: Göthe mochte nie recht mit seiner herben Größe sympathisiren, der Blick des Dichters erkannte Cornelius' Tendenz zur Verwischung der Grenzen zwischen Poesie und Malerei sofort und warnte ihn. Ebenso wundert sich der Dichterfürst über die Leichtigkeit, mit der sich der junge Mann nacheinander in sehr verschiedenen Stylformen versucht.

Die Nothwendigkeit, sich früh sein Brod zu verdienen, machte Cornelius bald gewandt, sich mit einer gewissen Sicherheit auszusprechen; damit war aber auch der nie mehr gut zu machende Nachtheil verbunden, daß ihm die Schule abging,

ihm fehlte der Meister, der ihm eine gesunde Technik, jene herrliche Erbschaft, welche Mengs hinterlassen, hätte lehren können! Vielmehr gewöhnte er sich alles aus seiner reichen, aber fast nur durch andere Kunstwerke genährten Phantasie zu holen, er belauschte die Natur nur im Fluge, studirte sie aber nicht. So trug Armuth zur Förderung der idealistischen Richtung eben so wohl das ihrige bei, als der jetzt auf seinem Herzen lastende Zustand des Vaterlandes, der ihn von der Außenwelt und der Gegenwart ab und nach Innen wendete.

Denn schon in die erste Jugend des Künstlers tönte der Waffenlärm der Feldzüge am Niederrhein und eine lange Reihe von Jahren verbitterte ihm der tägliche Anblick französischen Uebermuths, ein ungeheurer Schicksalswechsel, die Noth und das Unglück im eigenen Hause wie im ganzen Vaterland sein Leben.

Das war wohl dazu angethan, jene ernste Betrachtung des menschlichen Lebens bei dem jungen Manne wachzurufen und jenen Widerwillen vor der Wirklichkeit in ihm zu erzeugen, der von nun seinen Character bezeichnet. Eine tiefe Abneigung gegen alles Fremde und die stetige Tendenz zum Zurückgreifen auf das spezifisch Deutsche in der Kunst bricht bald in all seinen brieflichen Aeußerungen aus jener Zeit hervor. Ein hartes Geschick hat ihn nach dieser Seite hin früh für alle Zeiten bestimmt, und während sich weichere Charaktere mit jener verhängnißvollen Aneignungslust, die bei den Deutschen so oft bis zur schmählichsten Charakterlosigkeit und Nachäfferei ausartet, der blendenden Ueberlegenheit des französischen Wesens hingaben, während die David'sche Schule in Deutschland fast ebenso viele Anhänger zählte als in Frankreich selber, rief die Bedrückung in ihm vielmehr den Widerspruch erst recht hervor.

Durch diese ganze Periode zieht sich nun die schwärmerische Freundschaft mit Friz Flemming in Neuß, einem sehr begabten jungen Manne, von dessen wohlhabender Familie Cornelius viele Förderung empfing, während die Correspondenz mit ihm selber uns die interessantesten Einblicke in das Gemüth des jungen Künstlers gestattet. Die starke Vaterlandsliebe, der glühende Franzosenhaß und das sichere Bewußtsein des eigenen hohen Berufes, treten uns als die festen Punkte in den sonst noch so sehr schwankenden Meinungen entgegen. Aus dem Jahre 1803 stammt die Aeußerung Cornelius': „ich finde nach genauer Selbstprüfung, daß ich die Kunst auf einen ziemlich hohen Grad bringen könnte, doch ich müßte jetzt auch bloß mit ihr beschäftigt sein und blos das Höchste, was je alte und neue Kunst hervorbrachten, müßte das Muster meines täglichen Lebens sein." — „Und selber für das Hohe unterliegen, ist für den edlen Sinn ein himmlisch edles Siegen."

Die romantische Richtung erhielt in ihm definitiv den Sieg in Frankfurt, wohin er im Jahre 1809 nach dem Tode seiner Mutter seinen Wohnsitz für zwei Jahre verlegte, vielleicht um Dalberg näher zu sein, auf dessen Unterstützung ihm Hoffnung gemacht worden war, und die ihm auch wirklich in der Form eines Stipendiums nach Rom angeboten wurde. Da seine Verleihung aber an die Bedingung geknüpft wurde, daß er sich an die Manier des ganz französisch gebildeten fürstlichen Hofmalers Kaufmann halte, so wies es Cornelius zurück. Aufopfernde Freunde und Beschützer — unter den ersteren der Kupferstecher Barth und Maler Xeller, unter den letzteren Kunsthändler Wenner — erwarb er sich auch in Frankfurt bald. Der feurige Jüngling mit den dunkelglü-

henden Augen, der unter dem langen schwarzen Haar mächtig vorspringenden Stirn, dem von starkem Nacken getragenen gewaltigen Jupiterkopf auf gedrungener Figur, im Verein mit dem gehaltenen, anscheinend ruhigen, festen Wesen, bildete schon damals den Mittelpunkt eines geistig angeregten Kreises, der Prophet ist sichtlich bereits hier im Entstehen. Außer einer hl. Familie für den Primas, die zu jenem Anerbieten Veranlassung gegeben und noch die Anlehnung an die großen Italiener sehen läßt, entstand in den beiden Jahren eine ziemliche Anzahl Porträte und ein Cyclus von Reisecompositionen, so wie Bilder der verschiedensten Art, die uns in ihrer etwas trockenen und harten Technik bald altdeutsche, vorab Dürer'sche, bald italienische Einflüsse zeigen. Aber selbst die Porträte offenbaren ein verhältnißmäßig geringes Studium der ganzen Erscheinung, begnügen sich mit der Auffassung der Persönlichkeit nach Art der Altdeutschen, wenn auch ohne deren Feinheit des Naturgefühls. Noch mehr ohne ihren glänzenden Farbensinn, der ihm überhaupt abzugehen schien, wie man das aus seinen gleichzeitigen Aeußerungen über Correggio und Tizian wie jener über Rafael entnehmen kann, wo er sagt, daß man ihn nach jedem Kupferstich studiren könne. — An jene Produktionen schließen sich angeblich noch ziemlich antikisirende mythologische Bilder im Mumm'schen Hause, die leider nicht erhalten sind.

2. Die Faustcomposition.

Vor Allem aber interessirt uns seine Beschäftigung mit Göthe's Faust, der damals alle Welt begeisterte, und mit dem wieder populär gewordenen Nibelungenlied, gleichwie daß er auf Alb. Dürer's berühmtes Gebetbuch Kaiser Max' geräth.

Es war der unfehlbare Instinkt des Genie's, mit dem sich der junge Künstler auf jene beiden herrlichen Stoffe warf, während der Schlachtenlärm, der mit dem Dörnberg'schen Aufstand, den kühnen Zügen Schill's und des Herzogs von Braunschweig, sowie dem Kriege von 1809 beginnenden Befreiungskämpfe in seine Werkstatt dröhnte! Seine eigene wie die ganze kriegerische Stimmung der Zeit, die Reaktion des Deutschthums, das stolze Gefühl des eigenen Werthes und der Wahrheit gegenüber der fremden Lüge und lächerlichen Prahlerei mit „den Errungenschaften von 89", der Freiheit und Gleichheit, Brüderlichkeit, Römertugend und wie alle diese schönen Phrasen lauteten, hinter denen sich die erbarmungsloseste Selbstsucht, der empörendste Uebermuth versteckte, spiegeln sich in diesen Werken wieder und machen sie zum artistischen Denkmale der Zeit. Höchst bezeichnend für seine Denkungsart ist, was er an Göthe schreibt: „Albrecht Dürer's Randzeichnungen habe ich von dem Tage an, da ich mein Werk begann, in meiner Werkstätte. Damals, wo ich das Wesen dieser Kunstgattung zu ergründen strebte, schien es mir nöthig in einer Zeit, wo man so gerne alle Höhen und Tiefen ausgleichen möchte, nicht im mindesten mit dieser schlechten Seite unseres Zeitgeistes zu capituliren, sondern ihm streng und mit offener Stirne den Krieg anzukündigen." — Man sieht, der junge Mann ist alles eher als naiv, sondern geht mit Entschlossenheit auf ein bestimmt gewolltes, wohl überlegtes Ziel aus.

Damit offenbart er zugleich das, was die ganze moderne Kunst, als deren Chorführer in Deutschland er hier zuerst spricht, so gründlich von der alten bis auf Mengs herab unterscheidet. Dies ist nichts anderes, als das starke

ethische Element, das bewußte Wollen, das uns Natur und Geschichte nicht harmlos hinnehmen, sondern uns jede Erscheinung auf ihren sittlichen Werth prüfen heißt. Man hat dies reflectirende Wesen hart angefochten. Wenn die moderne Welt selbstbewußter ist als die mittelalterliche, so wird sie dadurch auf alle Fälle auch seelenvoller. Spiegelt sich in jenen wenigen Worten des jungen Künstlers nicht deutlich gleichsam das Erwachen aus langem Schlafe? Wohl, der Bruch mit der Naivetät hallt nun nach in fast Allem, was unsere Kunst producirt, in den Werken der Genremaler so gut als der Historie, und ein Menzel oder Knaus steht seinen Gegenständen kaum weniger bewußt gegenüber als Cornelius.

Der Faust desselben ist in seiner ganzen Erscheinung eine so geharnischte Kriegserklärung gegen die damals herrschende deutsche Kunst, daß man wohl begreift, wie nicht nur die Philister, sondern auch alte Geheimräthe von diesem Waffengeklirr sich unangenehm berührt, eher erschreckt als erbaut fühlten. Noch großentheils in Frankfurt gezeichnet, ist das Ringen des Genius höchst interessant, wie es sich durch die theils dort theils in Rom entstandenen Blätter zieht. Jene sind die schwächeren, haben oft etwas Ungeheuerliches und Ungeschlachtes, das mit seiner phantastischen Uebertreibung im Zurückgreifen auf die Formen Dürer's und Holbein's dem Göthe'schen Gedicht und dessen so ganz modernem Geiste, wie seinem edeln Maß nicht recht entspricht. Deßhalb soll denn auch Göthe dem später erschienenen, süßlich antikisirenden Cyclus des Retzsch den Vorzug gegeben haben. — Cornelius übersetzt in diesen ersten Blättern den Faust ins sechszehnte Jahrhundert zurück und zwar nicht nur in dessen Sprache, sondern auch in

seine Empfindungsweise. Dazu kommt nun noch ein Anderes. Göthe's Faust ist der Natur unmittelbar abgelauscht, die Dialektik unserer Zeit herrscht in ihm, in den Figuren spielt ein unendlich individuelles Leben, von welch allem in jenen Frankfurter Blättern nicht eben viel zu erblicken ist. Faust und Mephisto, wie die meisten übrigen Gestalten sind Carricaturen, voll Kraft, aber ungeheuerlich.

In den zu Rom entstandenen Blättern macht sich ein läuternder Einfluß als beginnender Kampf des Klassizismus mit der Romantik fühlbar. Obwohl gerade sie am meisten an Dürer erinnern, so zeigen sie doch auch erheblich mehr Beobachtung der Natur selber. Voll phantastischer Schönheit ist das Titelblatt; dann das Vorspiel zwischen dem Theaterdirektor und seinen Freunden ganz aus dem Leben gegriffen und dabei so humoristisch, wie man es bei Cornelius später nie mehr trifft. Vortrefflich ist dann noch Gretchen im Gefängniß, sie wie der Engel hinter ihr, voll packender Kraft und großartiger Schönheit. Eine wahrhaft erschütternde Macht der Auffassung zeigt die Scene, da der Geist hinter dem „Nachbarin, euer Fläschchen" bittenden Gretchen steht: eine Frau im Vordergrunde ist schon ganz italienisch, ebenso wie einzelne Figuren des Osterspaziergangs, doppelt wirkungsvoll neben dem grotesken Humor in dem Blatt „Valentins Tod", welches an das Studenten- und Turnerthum jener Tage erinnert. Das Talent der Charakteristik, die Fähigkeit jede Figur zu einem Typus ihrer Gattung zu erhöhen, endlich die Kraft dramatischer Schilderung treten hier hell ins Licht.

Selten drängt sich in einem verhältnißmäßig kurzen Zeitraum eine so bedeutsame Entwicklung zusammen, als sie

sich in diesen Faust-Compositionen ausspricht. Was das Eigenthümliche dabei ist, es erscheinen die römischen noch spezifischer deutsch als die Frankfurter, nur gehoben und gereinigt durch einen mächtig gewachsenen Schönheitssinn, einen veredelten Geschmack. Wir werden den Grund davon wahrnehmen, wenn wir Cornelius' römischen Aufenthalt näher betrachten.

3. Der Römische Aufenthalt.

Mit Unterstützung des Frankfurter Kunsthändlers Wenner hatte sich Cornelius im Jahre 1811 in Begleitung Xellers auf den Weg nach der ewigen Stadt gemacht. Seine wie des Reisegefährten Briefe, über diese bis Mailand zu Fuß mit allen Mühen der Armuth zurückgelegte Reise überraschen durch nichts so sehr, als durch das geringe Entzücken, welches ihnen Italien zunächst einflößt. Die Natur behagt ihnen nur mäßig und das Volk in seiner damaligen Verkommenheit ganz und gar nicht, so daß bei beiden die Sehnsucht nach Deutschland immer wieder durchbricht. Langsam nur macht diese Stimmung einer gerechteren Anerkennung, größerem Verständniß Platz. Sagt er doch selbst noch ein Halbjahr nach der Ankunft, daß ihm „das Wesen der deutschen Kunst erst hier in Italien recht in seiner Glorie erschienen", und wie er es mit Schmerz und Freude fühle, daß er ein Deutscher bis in's innerste Lebensmark sei. Diese vermehrte Liebe zu allem Vaterländischen, in Verbindung mit dem rasch durch die Einwirkung der klassischen Kunst verfeinerten Geschmack ist es, was eben jene in Rom gefertigten Faustblätter widerspiegeln. Es muß ein ungewöhnlicher, machtvoller Mensch gewesen sein — das fühlt Jeder — der einerseits inmitten einer ganz charakterlos eklektischen oder kalt antikisirenden Kunst auf einmal die

Persönlichkeit seines Volkes so scharf auszusprechen wußte, während er sich doch andererseits ächt romantisch ganz in die Formen einer dreihundert Jahre zurückliegenden unvollkommenen Darstellungsart hineinlebt.

Daß im Angesicht von Rafael und Michel Angelo ein solches Bestreben, neuen Wein in alte Schläuche zu gießen, nicht allzu lange vorhalten konnte, war leicht vorauszusehen.

Noch vor Vollendung der letzten Blätter des Faust war Cornelius auf einen andern deutschen Stoff, die Nibelungen, gerathen, die — leicht begreiflich — seiner patriotischen Stimmung in dieser Zeit der Freiheitskriege noch mehr entsprachen. Hier macht sich bereits neben dem Dürer'schen der Einfluß der Altitaliener fühlbar, doch ohne den nordisch hünenhaften Charakter irgend zu verwischen. Es ist höchst interessant an dieser Produktion, wie merkwürdig sich der Meister in den Geist des altdeutschen Gedichts hineinfindet. Die eherne Kraft, den unbeugsamen Muth seiner Recken und auch ihre nordische Rohheit finden wir prächtig. Besonders bleibt das Titelblatt, durch seine Energie, wie sein hartes, unschönes aber auch unwiderstehlich packendes Wesen ein in seiner Art einziges Produkt deutscher Art und Kunst.

Es wird überliefert, daß die damals in Rom versammelte kleine deutsche Künstlergemeinde sich Gewänder aus feuchtem Papier konstruirte, um auf diese Weise ebenso eckige gebrochene Falten hervorzubringen, wie sie dieselben an Dürer bewunderte, und in der Natur nie finden konnte. Ein seltsamer Beweis, wie man unter den Künstlern in Rom noch das Naturstudium verstund. — Und doch wieder erklärlich. Galt es ja vor Allem mit den weibischen Traditionen des durch die Mengs'schen Schüler, die Knoller, Angelica,

Unterberger erst recht wieder aufgefrischten Zopfes wie mit der antikisirenden Richtung zu brechen.

Diesen Bruch endlich ganz und gründlich vollzogen zu haben, bleibt das unvergängliche Verdienst des Cornelius.

Angesichts dieser großen That ist man geneigt, sich damit zu versöhnen, daß die neue Welt, die in Rom den Künstler umfing und seinen Horizont in der Folge so mächtig erweiterte wie sie seinen Geschmack läuterte, ihn zunächst verengte. Die Vereinigung einer merkwürdigen Aneignungsfähigkeit mit Originalität, welche sein Charakter darstellt, und die ihn nach einem inneren Gesetze beständig gleich der Magnetnadel oscilliren und doch instinctiv auf ein seinem Talent entsprechendes ideales Ziel immer wieder zurückkommen läßt, finden wir auch alsbald in Rom. Der Jüngling, der aus Deutschland einen freien und vorurtheilslosen, an Göthe, Schiller und Shakespeare gebildeten Geist ohne jede Spur von Bigotterie mitbringt, unterwirft sich nun in Rom den katholisirenden Tendenzen Overbek's und anderer Romantiker, mit denen er fortan verkehrt. Die antikisirende Richtung der Koch, M. Wagner, Schik, der Brüder Riepenhausen, Thorwaldsen stieß ihn, der von Dürer voll war, wie wir erfuhren, ab, während ihn mit Overbek allerdings schon die gemeinsame Liebe zur altdeutschen Kunst verband. Fast weiblich zart, jedoch innerlich fertig und abgeschlossen, mußte dieser auf den noch schwankenden, von den gewaltigsten neuen Eindrücken hin und hergezogenen Studiengenossen einen großen Einfluß erlangen. So sehen wir den letztern denn bald vom Teufel sprechen, von der Versuchung und Verführung, „von der die feinste in Rafael selbst liege. In ihm sei das größte Gift, der wahre Empörungsgeist und Protestantismus, mehr als er das je gedacht.“ Man

traut seinen Augen kaum, wenn man ihn so Overbek'sche Phrasen repetiren hört wie diese und „man möchte blutige Thränen weinen, daß ein solcher Geist abtrünnig werden konnte". Mit Overbek und einigen sehr untergeordneten Geistern bildet er nun eine Sekte, die sich gegen die Außenwelt verbarrikadirt, die Freunde schaaren sich um jenen in dem verlassenen Kloster St. Isidoro. Hier galt die schon von Carstens ausgeheckte Theorie, daß in der Kunst der Geist Alles, die Technik nichts sei — eine Theorie, deren Adoptirung Cornelius und seiner Schule unsäglichen Schaden bringen sollte.

Indeß war seine Bildung zu reich, sein Sinn zu groß und unabhängig, als daß ihn die Anschauung des Nazarenertums lange hätte fesseln können. An den Werken aus jener Zeit findet man kaum andere Spuren davon, als die Romantik der Richtung überhaupt. Zu erwähnen sind einige Zeichnungen zu Shakespeare, zunächst jene berühmte, die Romeo todt zu Füßen der schlafenden Julia darstellt, von seltener Großartigkeit der Auffassung und Macht des Ausdrucks. Schon mehr dem Geschmacke italienischer Renaissance nähern sich die drei Marien am Grabe, und die Flucht nach Aegypten (jetzt bei Frhn. v. Schak in München.) Die letztere zeigt den Einfluß der florentinischen Periode Rafael's, ist aber freilich durch ihre Ausführung in Oel mehr ein Muster der unleidlichen Mängel seiner künstlerischen Bildung als irgend etwas Anderes. Hart, trocken, bunt, ohne Farbensinn oder Naturstudium, dessen Mangel besonders alles Nackte entsetzlich schwach macht, wie ohne rechtes Verständniß Rafaels selber, ohne Gefühl für die Perspektive; die Verkürzungen, immer die schwächste Seite der Cornelianischen Kunst, sind unglaublich schlecht. Man trifft nicht einmal mehr das Genie

des Componisten, ja der Rückschritt seit Mengs wäre hier ein trostloser, wenn sich nicht zugleich das Bestreben nach einer schärferen und bestimmteren Charakteristik als sie des Mengs Modellfiguren enthalten, fühlbar machte. Man vergleiche einmal dies Bild oder gar Handzeichnungen des Cornelius mit denen des Rafael oder Michel Angelo um sich recht deutlich vergegenwärtigen zu können, wie grundverschieden hauptsächlich durch ihre Entfernung von der Natur seine Produktion ist. Dort eine Art der Anschauung, wo dem Künstler offenbar das farbige Bild der natürlichen Erscheinung selbst vorschwebt, die Gegenstände durch Schatten und Licht sich abheben und so breit und sicher hingesetzt werden, hier eine den Dürer'schen und Mark-Anton'schen Kupferstichen nachgeahmte Darstellung, die eigentlich nur den Contour sieht und ihn zu etwas Selbstständigem, zu einer Art von rythmischem Linienspiel macht. Im Grund steht die Schule mit ihrer Kenntniß der Wirkungen des Lichts auf die Körperwelt noch auf dem Standpunkte des Giotto, der die Körper etwa vorne hell und hinten dunkel vom Hintergrund abgehen läßt, ohne sich im Mindesten darum zu bekümmern, wie sehr sich dies in der Natur modifizirt und wie die feine Beobachtung eben dieser Modifikationen und ihres unaufhörlichen Wechsels einen der größten malerischen Reize bildet und die Lebendigkeit erhöht. Wie anders Raphael, der vollendete Meister in Benützung aller künstlerischen Mittel!

Es kam der Sommer 1813. Die Deutschen in Rom waren voll Enthusiasmus, Cornelius selbst wollte zurück, um in's Heer einzutreten, und ließ sich nur mit Mühe davon abbringen. Er erkannte, daß Niemand von der Pflicht, das Vaterland zu vertheidigen, ausgenommen sei, und beruhigte sich nur schwer angesichts der Unmöglichkeit nach Deutschland

zu kommen. Diese Empfindung klingt durch, wenn er sich auf die richtigste Art tröstend an Werner schreibt: „Mehr „kann der Mensch nicht als sein Leben und seine Kraft an „seine liebste, heiligste Ueberzeugung setzen. Jeder aber thut's „nach seiner Art, seiner Umgebung, seiner Natur gemäß. „Alles was ich nun hier thun kann, mag in diesem Augen„blick unnützer, überflüssiger erscheinen, als es in der That „ist. Denn wenn die Freiheit, die jetzt gewiß und wahrhaft „errungen werden wird, würdig soll genossen und den künf„tigen Zeiten gesichert werden, so muß der Genius der Nation „durchdringen in allen Dingen, bis zum untersten Glied. „Denn nicht große Armeen sind der Schutz eines Volkes, „sondern sein Glaube, seine Gesinnung! Daß beinahe Alles „in unserem Vaterlande anders werden muß, wenn es der „Zeit und dem Sinne des Volkes gemäß sein soll, begreift „und fühlt ein Jeder. Nicht Jeder kann die Quelle des „Uebels aufspüren, in meiner Kunst kann ich's. Ich sehe „deutlich wo es hier fehlt. Die Vorsehung hat mir einen „großen Wirkungskreis angewiesen. Möge es ihr doch auch „gefallen, daß ich nur einen Stein zu den Grundfesten eines „deutschen Kunsttempels lege, so werde ich nicht vergeblich „gelebt haben!" — Sind das nicht goldene Worte, die heute ihre Geltung haben wie vor sechszig Jahren und eine seltene Klarheit des Bewußtseins über die eigene Aufgabe zeigen? Es war kein Glück für die Nation, daß jene Männer, welche die deutsche Kunst regeneriren oder vielmehr erst schaffen sollten, ihr Werk in Rom, zwar unter der Einwirkung der Renaissance, aber auch unter der noch stärkeren des Papstthums, der kirchlichen und politischen Reaktion begannen. Um so anerkennenswerther ist es, daß Cornelius bei aller gesunden

Frömmigkeit sich doch von dem krankhaften Nazarenerthum so bald wieder frei machte. Den Schlüssel zu seinem Benehmen muß man in der Opposition gegen die in Rom noch weit mächtiger als in der Heimath vertretene antikisirende Schule suchen: ihr gegenüber war das romantische Zurückgreifen des Cornelius auf die altdeutsche Kunst, Dichtung und Geschichte, wie sein Anknüpfen an unsere neue klassische Literaturperiode ein ungeheurer Fortschritt, weil es die Malerei wieder zum Ausdruck der nationalen Empfindung, unserer innersten Eigenthümlichkeit machte, ohne die keine Kunstrichtung jemals lange lebendig zu bleiben vermag. Daß Cornelius sofort nach Faust und Nibelungen griff, zeigt wie richtig er fühlte, was uns fehle. Hierin mehr gethan zu haben als alle Zeitgenossen, ist eine sehr wesentliche Seite seiner geschichtlichen Bedeutung.

Nach beendigtem Kriege erfolgte eine allgemeine Völkerwanderung junger deutscher Künstler nach Rom, alle voll patriotischen Erglühens, einige Veteranen des Krieges selbst, wie die Gebrüder Veit und Schadow aus Berlin, dann Conrad Eberhard aus München, Fohr aus Heidelberg, Olivier aus Dessau, Vogel und Julius Schnorr aus Sachsen, Führich aus Wien xc.: — sie alle schlossen sich der neuen Richtung an. „Es war ein Verein von Talenten und Charakteren, getragen von Allem, was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes enthielt, was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität so tief aufregte", wie es Cornelius selbst treffend bezeichnete. In einem Briefe an Görres gab er damals bereits ein überraschend vollständiges und großartig gedachtes Programm von der Rolle, die nach seiner Ansicht die Kunst im Leben der Nation auszufüllen hätte. Er verlangt für sie Befreiung von ihrer entwürdigenden

Stellung als Schmeichlerin der Privatpersonen; die Erzieherin und Bildnerin zu allem Edeln und Hohen im öffentlichen Dienste soll sie werden, monumentale Leistungen seien ihr Ziel. Sie werden denn von da an das Streben der Schule. Es war in Ermangelung einer solchen Thätigkeit der Instinkt des Genie's, der ihn, um direkt auf die Gesammtnation einwirken zu können, zu den Nibelungen und zu Faust geführt hatte. Die Form der Illustration schien ihm allein die Möglichkeit dazu zu bieten. Ob in unserem Klima, bei unseren sozialen Sitten und technischen Hilfsmitteln nicht eben die Illustration die wirksamste Form sei, auf die Welt zu wirken, das ist eine Frage, die zwar noch nicht theoretisch wohl aber faktisch so gut entschieden ist als die zwischen Zeitung und Rednerbühne. Cornelius' Schule wenigstens hat in der Illustration gewiß ihr Größtes geleistet, und durch sie unendlich mehr Einfluß auf das deutsche Volk geübt, als durch ihre monumentalen Arbeiten. Hier, in dieser mehr andeutenden als ausführenden Art war auch jener Grundsatz, der die Seele von Cornelius' technischem Schaffen ist: „daß die „Kunst eine Fabel sei, bei der es nicht auf die äußere Wahr„scheinlichkeit, sondern auf die innere Wahrheit ankomme", am wenigsten im Wege.

Nun aber sollte eine monumentale Aufgabe an ihn herantreten, die er um so willkommener hieß, als sie ihn zugleich aus bitterer äußerer Noth riß. Denn die Vermählung des romantischen Faust mit der klassischen Helena hatte sich schon 1814 wirklich, nicht nur auf der Leinwand, vollzogen, m. a. W. Cornelius hatte sich mit einer schönen Römerin verheirathet. Bei der damaligen Armseligkeit der deutschen Verhältnisse hatte die Gründung eines Hausstandes seine Sorgen

begreiflich nicht vermindert. In dieser Trübsal war es der preußische Staat, der wie Deutschland selber so auch der deutschen Kunst in ihren glänzendsten Vertretern Hilfe bringen sollte. Es geschah das zunächst durch den 1815 nach Rom gekommenen preußischen Consul Bartholdy, einen ebenso gebildeten als kunstsinnigen Mann, der bald den Wunsch aussprach, die Gesellschaftsräume seines neu erworbenen Palazzo Zuccaro in Fresco ausmalen zu lassen. Das war, wie sich später ergab, eine für die deutsche Kunst entscheidende Wendung, und nicht minder bezeichnend für unsere damaligen Zustände, daß sie in Rom durch einen Juden herbeigeführt werden mußte. Bartholdy hatte sich freilich nur eine leichte Arabeskenverzierung gedacht, Cornelius aber brachte ihn mit seinem überwältigenden Wesen bald dazu, dies Programm abzuändern und sich statt dessen große Freskobilder gefallen zu lassen, wie ihre Ausführung längst des Künstlers Sehnsucht gewesen. Er vereinte sich dazu mit den Freunden, und sie verzichteten, um die Sache nur zu ermöglichen, auf jedes weitere Honorar als den Ersatz ihrer baaren Auslagen. Man wählte — wohl aus Rücksicht auf die Nationalität des Bestellers — die Geschichte des ägyptischen Joseph zur Behandlung. Cornelius hat hier die beiden Scenen der Auslegung des Traumes und das Wiedersehen mit den Brüdern in lebensgroßen Figuren dargestellt. Diese Compositionen zeigen bereits viel vortheilhafter als jene Flucht nach Aegypten den Einfluß der Anschauung Rafael's, vor Allem der herrlichen Scenen aus der Apostelgeschichte. War es klar, daß das gebundene Wesen der Altdeutschen seinem freien und großartigen Geiste nicht lange zusagen konnte, so sieht man ihn hier sich den großen und edlen Formen der italienischen Renaissance

voll hingeben. Der Meister erscheint innerlich fertig, und ist fortan keinerlei Schwanken mehr bei ihm wahrzunehmen.

Selbst zum Studium der Natur und der Technik findet man bei den Bartholdy'schen Bildern einen energischen Ansatz. Denn während die Traumauslegung bei einer sich stark an die Predigt Pauli in Athen anlehnenden Composition noch unverkennbare Spuren der manieristisch-antikisirenden Richtung in ihren wenig individualisirten, nur eine allgemeine Charakteristik gebenden Köpfen bekundet, zeigt sich im Wiedersehen Joseph's mit den Brüdern die klassische Form bereits mit einer so durch und durch deutschen Art des Empfindens erfüllt, daß es ein nationales Kunstwerk wird, wie Herrmann und Dorothea oder Iphigenie. Nicht nur tritt jenes Bestreben nach scharfer Charakteristik der Gestalten hervor, welches durch alle deutsche Kunst geht, sondern Cornelius entwickelt auch in der individuellen Durcharbeitung der einzelnen Persönlichkeiten der Brüder ein hohes Lebensgefühl, das dieser Arbeit ganz im Gegensatz zu der antikisirenden Schule eine Unmittelbarkeit und Ueberzeugungskraft mittheilt, welche noch gesteigert wird durch den herrlichen rythmischen Fluß der Linie und das reine und große Stylgefühl, das der Meister den Cinquecentisten verdankt. Ebenso wohlthätig als echt national berühren bei beiden Bildern der tiefe, männliche Ernst, die Abwesenheit alles leeren Pathos in diesen noch die ganze keusche Wärme und Begeisterung der Jugend zeigenden Erfindungen. Selbst das Colorit ist unter dem glücklichen Einfluß der klassischen Umgebung weit entfernt von jener Härte, Kälte und Rohheit, welche den späteren Fresken des Meisters oft so weh thun, es ist vielmehr so bescheiden, harmonisch und ernst, daß man das Ganze als eine Leistung bezeichnen darf, die selbst

in der Nachbarschaft von Rafael und Michel Angelo bestehen bleibt. Eine künstlerische Eigenschaft, die dem Meister überhaupt in ungewöhnlichem Grade innewohnt: die Deutlichkeit und Verständlichkeit dessen, was er uns zeigen oder erzählen will, ist auch hier ausgeprägt. Sehr selten wird man bei ihm im Zweifel sein, sowohl über das, was der ganze Vorgang darstellt, als wie die einzelne Figur sich dazu verhält, welchen Platz sie in demselben einnimmt. Ganz im Gegensatz zu Carstens, Genelli u. A. ist er vollkommener Meister des Ausdrucks in Geberde wie Bewegung, und wenn man sich auch über den Charakter einzelner Figuren streiten, das Ganze vielleicht schöner dargestellt wünschen kann, verstehen wird man ihn immer, und fühlen, daß er nicht wie Mengs zufällig gefundene Modelle in einem passenden Rock gesteckt, wie Carstens sich mit allgemeinen Typen begnügt, sondern jede Figur sich als ein ganz bestimmtes Individium gedacht hat, so sehr er immer dem Charakteristischen das Uebergewicht giebt über das Individuelle.

Da die bei Bartholdy von Overbek und Veith ausgeführten Bilder kaum weniger gut ausfielen und nur im geringeren männlichen Nerv hinter denen des Cornelius zurückstunden, so war es natürlich, daß eine solche Produktion in einer Technik, die seit Mengs Tode, also einem Menschenalter in Rom nicht mehr geübt worden war, das allgemeinste Aufsehen erregte.

Marchese Massimi wünschte sich die Säle seiner Villa ebenfalls durch diese Deutschen al fresco ausmalen zu lassen. Cornelius sollte dabei den Dante übernehmen, Schnorr den Ariost und Overbek den Tasso. Eine der von Cornelius zu diesem Zwecke gezeichneten Compositionen, Dante mit Petrus,

Jacobus und Johannes in Unterredung, neben ihnen Adam und Stephan, Moses und Paulus, ist im Aufbau überaus großartig, wenn man auch sicher über dem Studium der Cenquecentisten allzusehr das der Natur versäumt sieht.

Darüber kam das Jahr 1816 und mit ihm zog Niebuhr als preußischer Gesandter in Rom ein. Man weiß, in wie kurzer Zeit er der geistige Mittelpunkt für die jungen Maler wurde. Vorab war des herrlichen Mannes echt deutsche Geistesfreiheit vom mächtigsten und wohlthätigsten Einfluß, ein wahres Glück für den derartigen Einwirkungen so zugänglichen Cornelius. Ihm hat er jenes Losreißen von allem Confessionalismus, die Erweiterung des Horizonts zu verdanken, die bald darauf die Glyptothek-Fresken zum Culminationspunkt seiner Kunst macht. Aber auch Niebuhr fühlte sich von dem jungen Meister nicht weniger angezogen, er nennt ihn den geistreichsten von Allen, es findet der lebhafteste Austausch statt, und keineswegs blos Geben von seiner und Empfangen von der anderen Seite.

Wie sehr Cornelius aber bereits geachtet war, zeigt die Feier des 18. October, wo Niebuhr zwischen ihm und Thorwaldsen saß. — Er gibt sich denn auch alle mögliche Mühe, die preußische Regierung für jenen zu interessiren. Seine Correspondenz darüber erscheint überaus ehrenvoll für beide. In einem Brief an Savigny lesen wir: „Die jungen Männer sind ganz anderer Art, als was man sonst Künstler nannte. Sie leiden beinahe Noth fröhlichen Muthes und keiner trachtet darnach reich zu werden. Anstatt des ehemaligen Goldfischens der falschen Künstler schweigen sie unverbrüchlich über ihre Verlegenheiten.“ Von Cornelius fährt er dann fort: „Er hat sich ganz und gar selbst gebildet. Sein Sinn in der Kunst

geht ganz in die Tiefe und auf das Einfältige und Große." Ja er versteigt sich zu der Aeußerung: „Ich glaube allerdings, daß wir jetzt in der Kunst für Deutschland in eine Epoche treten, wie die unserer aufblühenden Literatur im 18. Jahrhundert war." Zwei Jahre später findet er freilich bereits, Angesichts des immer mehr um sich greifenden Nazarenerthums: „dies ganze Leben der Künstler hier taugt nichts, es ist grundverderblich. Ihre ganze Lage ist falsch, sie machen hier einen vornehmen Stand aus, sie werden blind und schief über alle Verhältnisse der Welt, so dünkelvoll und eitel. Um Gotteswillen denke man daran, keinen zu lange hier zu lassen. Nur in einer mannigfach und reich geordneten bürgerlichen Gesellschaft kann ein Künstler, der nicht ein Wunder ist, wie Cornelius, ein gesunder Mensch bleiben!" Er hätte hinzufügen können, daß jene Neigung der Deutschen überhaupt, sich in Kasten abzusondern, die den Adel, Militär, Beamten so oft vom Bürger zu beiderseitigem Schaden trennt, für Künstler immer am allernachtheiligsten sein muß. Nichts destoweniger hat sie die römisch-deutschen nicht allein zu allen Zeiten charakterisirt, sie sollte nun alsbald in München dieselben Nachtheile herbeiführen.

Daß eine wahrhaft lebendige Kunst nur auf dem Boden eines gesunden nationalen Lebens gedeihen kann, aber nicht entfernt von demselben in Rom, sollte sich eben bald überall zeigen. Auch Cornelius sehnte sich zurück. Da kam wie gerufen im Januar 1818 von glühender Kunstliebe nach Rom geführt, Kronprinz Ludwig von Baiern. Er verkehrte viel und gerne im Kreise der jungen Künstler. Die Arbeiten bei Bartholdy gaben ihm Veranlassung, Cornelius die Aus-

schmückung zweier Säle seiner neu erbauten Glyptothek mit Fresken zu übertragen. Der Darstellung der griechischen Göttermythe und der Iliade sollten sie gewidmet werden, als der zwei großen Stoffe, aus denen die antike Plastik, der das Gebäude vorzugsweise bestimmt war, ihre Hauptnahrung zog. Daß dieser Auftrag den durch den Umgang mit Niebuhr trefflich vorbereiteten Cornelius mit Begeisterung erfüllte, ist selbstverständlich. Sofort wurden die Arbeiten in der Villa Massimi abgebrochen. Der Kronprinz wirkte völlig berauschend. Die deutschen Maler in Rom sahen das Zeitalter der Mediceer für Deutschland anbrechen, sie begrüßten in Ludwig den Mäcen, der eine neue Kunstperiode in Deutschland herbeiführen werde, deren Träger sie wären, — kein Wunder, daß man schließlich ganz vergaß, wieviel man noch zu lernen habe!

Cornelius besuchte nach der Abreise des Prinzen Neapel und rüstete sich dann zur Rückreise in die Heimath. Die Compositionen zum Göttersaal hatte er aber sofort unter Zugrundelegung der Theogonie des Hesiod in Angriff genommen. Die drei Hauptbilder — der Olymp, die Unterwelt und das Reich Neptuns — sind fast ganz noch in Rom concipirt. Betrachten wir sie näher, und beginnen mit dem frühesten, der Unterwelt, die auch das beste geblieben.

In der Mitte des Bildes sehen wir Pluto, in finsterer Majestät auf dem Throne neben Proserpina, welche, seine Hand in der ihren, wie in wehmüthigem Erinnern an die sonnige Jugend dem Spiel des eben von Charon herbeigeführten, unten an den Stufen ihres Thrones stehenden Orpheus lauscht, den Amor schalkhaft warnt. Hat er die Göttin schon gewonnen und Pluto selbst wenigstens nicht ganz unerbittlich gestimmt, so ist die Wirkung auf die zu seiner

Rechten sitzenden vortrefflich erfundenen und nüancirten drei Höllenrichter ebenfalls so weit erreicht, daß sie sich nicht widersetzen. Noch mächtiger hat der Gesang auf die dicht vor Proserpina an den Stufen des Thrones gelagerten Eumeniden gewirkt, deren zwei schon eingeschlummert sind, während die dritte mürrisch aber doch beschwichtigt zuhört. Hinter Proserpina, Orpheus unsichtbar, lauscht dem Gatten, Wehmuth und Sehnsucht im lieblichen Gesicht, Eurydice. Selbst die rastlosen Danaiden sind herbeigezogen, die vorderste horcht selig und schmerzvergessend auf, die nächste wirft, den Krug schleppend, dem Sänger noch einen letzten scheuen Blick zu, Cerberus sogar ist zu den Füßen Charon's besänftigt eingeschlafen, als der lang entbehrte Wohlklang die seufzenden Schatten von allen Seiten herbeigezogen. Diesen ganzen Reichthum denke man sich in herrlich erfundene, harmonisch abgewogene Gruppen aufgelöst, die Bewegungen wie den Ausdruck der einzelnen Figuren voll Natur und Adel zugleich, die Charaktere sprechend, deutlich und interessant wie das Spiel der Linien voll rhythmischen Wohllaut und nirgend etwas theatralisch, vielmehr Alles voll Lebensgefühl. Die ganze erlösende und befreiende Gewalt der Kunst über die dunkeln und rohen Mächte des Lebens scheint uns hier versinnlicht; den Tod überwindend, unsterbliches Leben verleihend zeigt sie uns der Künstler. Auch die Formengebung der Körper ist meistens groß gedacht, die Gewandung vortrefflich, wenn auch ohne stofflichen Reiz, selbst die unheimlich flackernde Lichtvertheilung wird in einer Weise pikant behandelt, welche zur Stimmung mächtig beiträgt, und die Cornelius später nie wieder erreicht. So bleibt denn kein Zweifel, daß die wunderbare Composition dem besten was die Kunst aller Zeiten in dieser Art geleistet, vollständig ebenbürtig

sei, so weit auch die Ausführung des Einzelnen hinter den großen Cinquecentisten zurückbleiben mag.

An der Wandfläche gegenüber davon sieht man die Götterversammlung bei der Aufnahme des Herakles in den Olymp. Wir sehen den Beherrscher desselben gleich dem der Unterwelt mit der erhabenen Here wiederum den Thron in der Mitte des halbkreisförmigen Bildes einnehmend, wie er dem Eintretenden die Schale zum Willkomm kredenzt, während sie sich wenig Mühe giebt, ihre üble Laune zu verbergen. Beide sind aber prachtvoll majestätisch erfunden. Nicht minder glücklich ist der vor Juno knieende Ganymed, der den Adler füttert, während die blauäugige, jungfräulich herbe Hebe dem den Rücken kehrend hinansteigenden Herakles den Trank der Unsterblichkeit in den dargehaltenen Becher gießt. Neben ihm füllt der von zwei Musen und dem Pan begleitete, die Leyer schlagende Apoll den linken Theil des Bildes, auf dem wir noch Pallas, Diana und Neptun sehen. Ueber Jupiter und Juno bilden die spielenden Grazien den Uebergang zu der Göttergruppe rechts, wo wir Aphrodite gewahren, den Amor an sich drükkend, mit Mars kokettirend, Merkur und Ceres weiter rückwärts. Den Vordergrund nehmen dann, weniger glücklich gerathen, Bachus und Ariadne mit Faunen und dem trunkenen Silen ein. Das Ganze wirkt wiederum überaus lebendig und in Folge des so strengen architektonischen Aufbaues und der rythmischen Abwägung der Massen doch beruhigend und monumental bei aller Fülle. Besonders trägt die Mittelgruppe von Herkules bis zur Juno den Charakter glücklichster Inspiration.

Letzteres gilt vielleicht am meisten von der Darstellung

der Wasserwelt. Neptun fährt mit Amphitriten auf dem Muschelwagen dahin. Das prachtvolle Gespann wird von Amor gelenkt, von blasenden Tritonen und Nereiden umgeben, während das Herrscherpaar dem Spiele des auf dem Delphin die Leyer rührenden, von bezauberten Meerweibern umdrängten Arion lauscht. Hier ist besonders die Silhouette der Gruppe genial erfunden, aber nicht weniger das durch die Macht des Geistes bewegte und bezwungene gewaltige Leben, die schimmernde Pracht, das Rastlose des Elements herrlich versinnlicht. Der Uebermuth des Amor wie die wilde Majestät des Poseidon und die lächelnde Holdseligkeit der ganz rafaelischen Amphitrite, die uns das Sonnige wie das Drohende des Wassers so gut personifiziren, nicht minder die Gruppe der aus der Fluth herausgelockten Meerweiber sind Perlen der reinsten und großartigsten Erfindung.

Ist die Formengebung trotz mancher seltsamer Härten hier am grandiosesten, so bleibt die Ausführung, obwohl großentheils von Cornelius eigener Hand, und daher voll Lebensgefühl, doch an Reiz hinter der Unterwelt zurück. Das Beste an derselben neben dem durchweg klassischem Gepräge der Gestalt ist die außerordentlich geschickte Raumvertheilung des so genial gegliederten, so organisch sich entfaltenden Ganzen, das hierin unmittelbar an die Rafael'schen Fresken in der Farnesina oder die Giulio's im Palazzo del Tè erinnert. Cornelius' Compositionen prägen sich wie die des Urbinaten dem Gedächtniß augenblicklich und für ewig ein. So sehr er uns hier an die Meister des Cinquecento erinnert, so hat er ihnen doch nur die Stylform entlehnt, seine Auffassung ist entschieden ein andere, ganz deutsch. Sie entbehrt der bezaubernden naiven Unmittelbarkeit und Frische jener, ist weit mehr reflektirend, aber

die ernste Hoheit des Sinnes, der aus Cornelius' Schöpfungen spricht, packt uns kaum weniger gewaltig. Während das Verhältniß Jener zu ihrem Stoff durchweg das eines heiteren Spieles bleibt, steht Cornelius ihm wie ein Philosoph gegenüber, der den ganzen poetischen Tiefsinn der Mythen und ihrer Personifikation der Naturgewalten in seinem Zusammenhange darzustellen strebt, und der doch wieder Künstler genug ist, daß ihm die einzelnen Figuren als lebendige, individuelle Wesen aufgehen. Handelte es sich bei jenen vor allem um die Schönheit der Gestalt — wie denn selbst Rafael mehr oder weniger von seinen Modellen abhängt, — so ist bei Cornelius die Charakteristik überall das Erste, die Formenschönheit nur das Zweite. Diese Compositionen verdienen das Prädikat der Classizität als Conception. Ein anderes ist aber die Ausführung in Fresco. Diese führt uns indeß nach München und damit in die zweite Lebenshälfte des dem Vaterlande wiedergewonnenen Meisters.

4. München.

Die Menschheit hat es so oft erlebt, und vergißt es dennoch immer und immer wieder, daß keinerlei Bestrebungen auch materiell so reiche Früchte tragen als die idealen. Von wahrhaft prophetischem Geiste zeugt es, wenn der Kronprinz Ludwig, nach München zurückgekehrt, von dem Baume der Kunst sang, den zu pflanzen er Cornelius berufen:

„Tiefe feste Wurzeln wird er schlagen in dem ganzen deutschen Vaterland,
„In der Zukunft Ferne wird er ragen, wenn des Staatsmanns Werk schon längst verschwand."

Freilich war er selbst vorläufig und noch auf lange hinaus

der Einzige, von dem Sonnenschein und Regen für diesen Baum kam. Fürstengunst hat wohl oft eine Kunstblüthe erzeugen, aber selten gesunde Früchte zeitigen können, — dies vermag nur der Antheil und die Mitarbeit einer gesammten Nation, sie allein schließt jede Laune und Willkür — auch der Künstler — aus. Von Beidem war aber König Ludwig bei allem unbestreitbar edlen Wollen, aller verständigen Einsicht, aller Großartigkeit seines Strebens nicht frei. Dennoch hat Deutschland bis heute niemals einen Mäcen gesehen wie ihn, und von all unseren Fürsten zeigte er allein jene Kraft und Beharrlichkeit, gepaart mit weiser Oekonomie in Verwendung der Mittel, durch die große Kunstwerke hervorgerufen werden.

So trägt denn die mit ihm beginnende neue Aera durchaus den Stempel seines für alles Edle und Große empfänglichen, aber auch despotischen und ungeduldigen Charakters. Er liebte die Kunst zumeist um des Glanzes seines Thrones, weniger um ihrer selbst willen, ihre Werke sah er bekanntlich kaum je mehr als flüchtig an. Ihm galt nichts als was er befohlen, gepflanzt, hervorgerufen hatte, was daneben aus eigener Triebkraft aufsproßte, war ihm eher unangenehm. Und nun vollends der Boden, auf dem diese höchsten Blüthen der Cultur reifen sollten! Ein an sich tüchtiges und hochbegabtes, aber durch drei Jahrhunderte der faulsten Pfaffen- und Adelsherrschaft bis zum Stumpfsinn heruntergedrücktes, mißhandeltes Volk, das genügsam und anhänglich, in seiner unglaublichen Rohheit und Verkommenheit fast nichts mehr kannte als physisches Behagen, dessen ideale Welt auf ein Minimum reducirt war, das von nationalem Bewußtsein so wenig als von bürgerlicher Freiheit eine Ahnung hatte, dem büreaukratische Bevormundung alle die Selbst-

ständigkeit geraubt, welche die Pfaffen etwa noch gelassen. Einen gebildeten Mittelstand, der die Bestrebungen der Künstler hätte tragen, sie mit Antheil und Verständniß hätte begleiten können, gab es so gut wie gar nicht. Und Adel und Geistlichkeit waren ganz ebenso roh und unwissend als die Bürger, ja bis heute haben sie der Kunst wenig oder keine Förderung entgegengebracht.

Nichtsdestoweniger hat die Muse, welcher der Kronprinz in jugendlicher Begeisterung ein glänzendes Asyl bot, auch noch dem König seine Liebe hundertfach belohnt. Nie hat ein edelmüthiges Opfer reichere Frucht getragen. Es kann nichts Verschiedeneres geben als das München, ja Baiern, in welches damals (1819) Cornelius kam, und das von heute. Des Kronprinzen neue Glyptothek, welche die lange Reihe der späteren Prachtbauten eröffnete, stund in einer Wüste, wo ab und zu ein Biergarten die einzige Oase bildete. Von der Stadt und ihrem kümmerlich dumpfem Leben war sie durch einen Zwischenraum getrennt, der fast so groß war als der, welcher zwischen der geistigen Verfassung ihrer biertrinkenden Philister und der des genialen Meisters bestand, der sie jetzt mit ewigen Gestalten schmücken sollte. Wie hat sich das heute so durchaus geändert! Heute bildet die Glyptothek den Mittelpunkt des glänzendsten Stadttheils, umgeben weit hinaus von palastartigen Privathäusern, die oft selber edle Kunstwerke sind, von öffentlichen Schulen, Tempeln und Museen jeder Art, die alle auf dem gesunden Boden des Bedürfnisses aufgewachsen. Der Baum, den der Kronprinz pflanzte, hat nicht nur ihn mit einem unvergänglichen Lorbeer geschmückt, er hat den rauhen und spröden Boden, in dem er so langsam Fuß faßte, nach und nach umgeschaffen, er hat Alles um sich herum

veredelt und gehoben, hat sogar dem bairischen Stamm im nationalen Leben eine Bedeutung gegeben, die er sonst niemals erlangt hätte. Die Kunst hat dem Volke, das sie mit gutmüthigem Staunen bei sich aufnahm, mit Wohlstand, Bildung, Freiheit gelohnt, hat alle dunkeln Mächte nach und nach überwunden, ihm von einer gedrückten, armseligen und verdumpften Existenz zu einer so freien und glücklichen verholfen, wie sie nirgends in Deutschland besser getroffen wird. Ein halbes Jahrhundert hat genügt, um ihr nicht nur eine vollkommen gesunde, ächt volksthümliche Basis, sondern auch in München selber einen freien und aufgeklärten Mittelstand zu schaffen, der jetzt eine so große Zahl verdienstvoller, hochbegabter und berühmter Männer zählt, wie sich deren kaum eine zweite Stadt von gleicher Größe rühmen kann. Ja obwohl der baierische Staat schon seit einem Menschenalter fast jede direkte Kunstförderung aufgegeben und auf die Wissenschaft zehnmal mehr Mittel verwendet hat, so knüpft sich doch heute fast die gesammte Industrie Münchens an die Kunst, welche ihre Seele und Lehrmeisterin ist, und existirt vielleicht kein Mensch in München, dem nicht direkt oder indirekt Vortheil aus ihrer Blüthe erwüchse!

So kräftig war der Culturkeim, den Cornelius, als er im September 1819 in München ankam, in seinen Glyptothek-Entwürfen mit sich in die Stadt brachte, die ihn allerdings vorläufig nur ein halbes Jahr lang festhielt, da fast gleichzeitig mit seiner Ankunft die nach anderthalbjähriger Unterhandlung endlich durchgesetzte Ernennung zum Direktor der Akademie in Düsseldorf eintraf.

Nach einen mehrmonatlichem Aufenthalt in Berlin, der durch diese Ernennung nothwendig wurde, machte sich der Meister

wieder nach München zurückgekehrt, und zwar über Dresden, von dem er schreibt: „Hier ist Askalon, die Hauptstadt der Philister", auf's eifrigste an die Ausführung seiner Cartons zum Göttersaal.

Man weiß zur Genüge, daß dieselbe hinter den Cartons selbst weit zurückblieb. Aus mancherlei Gründen. Zunächst konnte das durch die unerwarteten Erfolge nach langer Noth sehr gesteigerte Selbstgefühl des Meisters, über das Niebuhr schon in Rom klagte, in München nicht angenehm berühren, wo an der Akademie die in ihrer Art weit mehr als die seine ausgebildete Schule Langer's, immerhin eines geschickten Künstlers, bei dem man schon etwas lernen konnte, herrschte. Bei der totalen Nichtachtung aber, die er zeigte, erhielt er von dort zunächst keine Hilfe als die von Schlotthauer, Cl. Zimmermann nnd H. Heß, die, wenn von ihrer Hand immerhin noch das Beste, so die Unterwelt stammt, gleichwohl keine Idee von klassischem Colorit hatten, was noch weniger von Stürmer und Stilke, den ersten eigentlichen Schülern galt. Bei den verachteten Zopfmalern aber, den Nachfolgern Mengs' und Zeitgenossen Knoller's, deren noch mehrere lebten, Beistand oder auch nur Rath zu holen, dazu waren die Schüler eines Cornelius zu stolz, und die gewandte aber süßliche Technik jener hätte auch kaum für diese Compositionen gepaßt. Da der Meister nun aber selber vom Malen eigentlich sehr wenig verstand, jedenfalls gar kein technisches System, sondern nur bald verblassende Erinnerungen hatte, wie gute Freskobilder etwa aussähen, so konnte er die vollkommen ungebildeten Schüler, die er jetzt in Menge verwenden mußte, nicht nur nichts lehren, sondern ging auch bald selbst gewaltig zurück. So entspricht denn die Malerei leider der Composition in

keiner Weise und treibt den Zwiespalt zwischen Wollen und Können, der sich unleugbar im ganzen Werke offenbart, auf die Spitze. Alle die Fehler der Cartons, der Mangel des Naturstudiums, die etwas altdeutsch kleinliche Behandlung, welche die Details auf Kosten des Ganzen zu stark accentuirt, eine stellenweise oberflächliche Zeichnung, besonders der Verkürzungen, der Gelenke u. s. w., — das Alles tritt nun viel mehr heraus bei der schreiend bunten und styllosen, bald ganz modern süßlichen, bald harten und grellen Färbung, die in den Schatten viel zu unruhig ist, die Reflexe bis in's Körperlose übertreibt, von Farbenwerthen keine Ahnung hat und statt der Fülle und Wärme des Rafael'schen Colorits den Contour betont, den Rafael weise versteckt. Kurz die Ausführung vermehrte die schon der Zeichnung anhängende Herbigkeit, die man nie genug beklagen kann, weil sie verhinderte, daß der Meister im echten und rechten Sinne des Wortes populär wurde.

Im Oktober 1821 ging Cornelius endlich nach Düsseldorf um seine Stelle anzutreten. Hier sammelten sich eine Menge Schüler um den so anregenden Meister, Götzenberger, E. Förster, Eberle, Kaulbach, O. Schnorr schließen sich ihm an, Hermann, Anschütz, Röckel, Ruben u. A. m. kamen nach. Die Verzierung der Aula in Bonn u. A. wurde ihnen übertragen, und das verheißungsvollste Leben entstund. Der Sommer wurde stets in München verbracht mit der Ausführung der im Winter gezeichneten Cartons, so daß der Götterfaal schon im Herbst 1823 fertig war. Im Winter von 23—24 fing Cornelius dann die Cartons für den trojanischen an. Da er aber den darauf folgenden Sommer nach München zu gehen verhindert war, mußten die Bilder dort ohne ihn angefangen

werden. Da sind denn freilich die schon beim Göttersaal bemerkten Gebrechen der Schule in zehnfachem Maße verstärkt zu finden. Der Wiederkehr solchen Uebelstandes, den indeß damals Niemand empfunden zu haben scheint, wurde glücklicher Weise dadurch vorgebeugt, daß Cornelius jetzt nach Langer's Tode zum Direktor der Münchener Akademie ernannt ward. Da es sich bald gezeigt hatte, daß in Preußen vom Staat nicht das geringste für den Meister zu hoffen war, nahm er die Stelle an. Trug sich ja doch der baierische Kronprinz mit den größten Plänen und schien daher dem Künstler in München der weiteste Wirkungskreis geboten! Die Beschleunigung der Arbeiten, zu welcher der Kronprinz trieb, leistete freilich der Neigung des Meisters, es mit den Dingen nicht genau zu nehmen, nur Vorschub, so daß trotz einzelner vollendet schöner Compositionen, das Ganze des Heroen-Saals an absolutem Kunstwerth weit unter dem Göttersaal blieb.

Wie dieser hat auch der trojanische ein einfaches Kreuzgewölbe als Decke und die einleitenden Bilder füllen die vier sphärischen Dreiecke, in welche es zerfällt, während die abschließenden Hauptbilder die Lunetten darunter einnehmen. Die beiden ersten schildern den Zorn des Achilleus und den Kampf um den Leichnam des Patroklus, das Ganze findet in dem Untergang von Troja seinen gewaltigen Abschluß. Auf dem Hofe der Burg haben sich beim Brande ringsum die Frauen vor den eindringenden Feinden in den Schutz des Tempels geflüchtet und umdrängen in ihrer Todesangst die in wahnsinniger Verzweiflung dasitzende Hekuba, welche den Mittelpunkt der Gruppe bildet. Vor ihr liegt entseelt, das Schwert noch krampfhaft in der Faust, der mit seinem letzten Sohn in ihrer Vertheidigung gefallene Priamos: ihn hat

Neoptolem eben niedergestoßen und macht sich nun daran, den Knaben der ohnmächtig an Hekuba hingesunkenen Andromache über den Felsen hinabzuschleudern. An die Mutter klammern sich angstvoll vier andere Töchter, nur Kassandra steht aufrecht, die vom Geist der Weissagung erfaßte Seherin verkündet jene fürchterliche Rache, welche das Geschick an ihren Bedrängern nehmen werde, vergebens wehrt ihr Agamemnon. Helena, die Ursache all des Entsetzens aber sehen wir verzweiflungsvoll an einer Säule sich anklammern, während Menelaos im Hintergrund sie unter den angstvoll die Mutter umfassenden Töchtern sucht. Der architektonische Aufbau der ganzen Gruppe, ihre Verschlingung zu einem dichten Knäuel, auch die Erfindung der einzelnen sie zusammensetzenden Figuren sind genial, besonders die der aus Rauch und Flammen des Hintergrundes mächtig bewegt emporfahrenden, das Ganze krönenden Kassandra. Zwei Episoden dienen zur Vervollständigung der Darstellung: links hinten die Fürsten, wie sie um die Beuteantheile loosen, rechts im Dunkel der Nacht Aeneas, Anchises auf den Schultern, den Knaben Ascan an der Seite, wie er sich mit dem Schwerte den Weg durch Schutt und Flammen zur Flucht bahnt. Neben dieser umfassenden Schöpfung ist es besonders noch der Kampf um die Leiche des Patroklus, der dem Meister Gelegenheit gab, fast alle Figuren der Iliade in sie auf's Schärfste charakterisirender Thätigkeit zu zeigen. Schwerlich sind Gestalten wie der vordrängende Hector oder der weichende Ajax glücklicher zu ersinnen! Unter den übrigen Compositionen sind speziell die Entführung der Helena, das Opfer der Iphigenie, die Verwundung der Venus gelungen. Ueberall zeigt der Meister jene herrliche Fähigkeit, das was er erzählen will, mit der strengsten Deko-

nomie der Mittel und mit einer einfachen Größe auszusprechen, die immer das Wesentliche an den Dingen mit unfehlbarer Sicherheit herausfindet!

Von allen seinen künstlerischen Eigenschaften bewahrte Cornelius den überaus großen Reichthum der Erfindung vornehmlich in den Entwürfen zu einer Geschichte der Malerei, die er für die Loggia der Pinakothek 1826—36 in den Abendstunden zeichnete, die aber leider ganz gegen seine Intention durch den König an Clemens Zimmermann übertragen und von diesem so talent- und leblos ausgeführt wurden, daß man sich ihrer an Ort und Stelle kaum mehr zu freuen im Stande ist. Und doch bergen die 25 Kuppelräume mit Lunetten, aus denen das Ganze besteht, eine unermeßliche Fülle schöner und erhabener, tief poetischer Gedanken, glücklicher Motive, die man aber weit besser in Kupferstich genießt, als in der unerträglich stümperhaften Malerei.

Wenn man die mangelnde künstlerische Bildung bei Cornelius' Schule so oft zu beklagen genöthigt ist, so liegt es nahe, sich die Frage vorzulegen: Welches war denn Cornelius' Thätigkeit als Lehrer?

Seine großartig einfache und männliche, in sich geschlossene, nur dem Erhabenen zugewandte Natur übte nun unstreitig eine mächtige Anziehungskraft auf das unter den gewaltigen Kämpfen der napoleonischen Kriege heraufgewachsene und gestählte Geschlecht, und wenige Lehrer haben so viele und bedeutende Schüler gehabt wie Cornelius. Dennoch muß man es aussprechen, daß er als solcher im Ganzen nicht günstig gewirkt hat, trotz seines Eifers, trotz des wahrhaft schönen Verhältnisses, in welchem er zu seinen Schülern stund. Ja, obwohl er diese, offenbar im Gefühle des eigenen Mangels,

auf das strengste Naturstudium, auf die genaueste und unaufhörliche Beobachtung des Lebens in seinen charakteristischen Aeußerungen hinzuweisen, ihnen den Sinn für das Schöne und Große in der Natur zu eröffnen nicht müde wurde! Eine Vorschrift die er einem seiner Schüler gab, lautet: „Er (der Schüler) solle seine Sinne, sein ganzes Wesen mit dem Leben der Natur erfüllen, und ihr auch in die kleinsten ihrer Bildungen mit Treue und Liebe folgen, seine Hand gewöhnen, einfältig und ohne Umschweife alles nachzubilden, seine Auffassungsgabe üben, indem er gesehene Gegenstände aus dem Gedächtniß so aufzuzeichnen sucht, als sollten sie ein treues Abbild werden." — Aber alle diese Bemühungen scheiterten an dem einen Umstande, daß man Andere nicht lehren kann, was man selbst nie gelernt hat; sieht doch der Schüler weit mehr auf das, was der Lehrer macht, als was er sagt.

Um diese Zeit als junger Mensch nach München an die Akademie gekommen, bin ich hier im Stande aus eigener Erfahrung zu berichten, und ihr das Zeugniß zu geben, daß sie die schlechteste Anstalt dieser Art war, die man sich nur irgend vorstellen kann, vollkommen verwahrlost von den Professoren, die man Monate lang gar nicht zu Gesicht bekam, ohne alle technische Tradition, ohne jede Methode des Lernens bei den Schülern. Es wurden denn auch die trostlosesten Studien da gezeichnet, die ich je gesehen, und während die Professoren die herrlichsten Ateliers besaßen, hatten die unglücklichen Schüler nicht einmal Gelegenheit wenigstens nach der Natur irgend ausreichend Modell zeichnen oder malen zu können. Vom letzteren bekam man vollends keinen Begriff, ein jeder tappte weiter so gut es eben ging, und der bunteste galt für den besten. Studien nach den alten Meistern zu

machen, um ihr Colorit kennen zu lernen, hielt man für absolut schädlich; in der Gallerie war es auf's strengste verboten auch nur eine Linie zu zeichnen. Daß man „Rafael aus jedem Kupferstich kennen lernen könne," galt so sehr als Axiom, daß man für vollkommen überflüssig hielt, seine Bilder im Original zu studiren. Man würde die Schönheit seiner Malerei ebenso wenig verstanden haben, als die aller Andern, da man überhaupt keinen Begriff mehr davon hatte, was Malerei denn eigentlich sei. Daß aber in Cornelius ein neuer Michel Angelo wieder aufgelebt, wie in dem bald nach seinem Antritt des Direktoriums aus Rom berufenen Heinrich Heß ein Rafael, in Schnorr ein Paul Veronese, das war ein so unumstößlicher Glaubensartikel, als daß alle ihre Schüler, speziell die des Cornelius, unter denen bereits Kaulbach als der vielversprechendste galt, mindestens dasselbe versprächen. Diese Schule war bereits eine Sekte geworden mit all der Einbildung einer solchen. Dabei blieb man natürlich sehr guter Laune und ließ sich's wohl sein, denn da ja in der Kunst Alles auf Inspiration ankam, so brauchte man nicht zu arbeiten. Statt zu studiren verkneipte man die Abende, und Fest reihte sich an Fest, natürlich jedes voll Vergötterung für den kunstsinnigen König und die unsterblichen Paladine, welche die Zierden seines Thrones waren. Ich habe nie mehr eine solch' visionaire, von der Wirklichkeit so völlig abstrahirende Existenz gesehen, in die sich hier eine ganze Menschenklasse hineingelebt, es wäre denn etwa anno 1848 in Frankfurt beim Parlament.

Cornelius selbst verstund von der alten Malerei blos ihren Geist ganz, ihre Formenbehandlung, ihr Verhältniß zur Natur nur halb, ihre Technik offenbar gar nicht. Wer ihn richtig würdigen will, darf ihn auch ja nicht, wie es von seiner

Schule geschah und auch heute noch vielfach geschieht, mit den alten Meistern, sondern muß ihn vielmehr mit seinen bedeutendsten Zeit- und Strebungsgenossen, etwa dem Franzosen Ingres vergleichen. Gewiß ist ihm dieser an feiner künstlerischer Bildung, an gründlichem Naturstudium, an Beherrschung der Form, ja selbst an Geschmack ungeheuer überlegen, aber ebenso sicher bleibt er an eigentlicher produktiver Kraft hinter ihm unendlich weit zurück. Der Franzose betrachtet den Inhalt als etwas Nebensächliches, er glaubt, das Malen sei Selbstzweck. Unserem Cornelius ist die Malerei — wir haben es gesehen — eine Prophetin, welche die sittlichen Begriffe reinigen, die Gefühle veredeln, die Ideale der Zeit gestalten solle, — die Lehrerin und Erzieherin des Volkes. So ist sie ihm berufen darzustellen, was immer im Leben, in der Geschichte, in der Dichtung bedeutend ist: nichts aber, was nicht im Inhalt bedeutend ist, vermochte nach seiner Anschauung die Form dazu zu machen.

5. Die Malereien der Ludwigskirche.

Noch vor Vollendung der Glyptothek hatte Cornelius sich zu einer neuen großen Arbeit, der Ausmalung der Ludwigskirche anschicken müssen, — ein Auftrag, der ihn mit Entzücken erfüllte, selbst nach der Beschränkung, die seine Gedanken bald erfuhren. Um seine klassischen Erinnerungen aufzufrischen, ging er 1830 wiederum nach Rom, in der Absicht, dort die Cartons auszuführen, nachdem er einen guten Theil der Entwürfe zum Ganzen schon früher gezeichnet. Dasselbe stellt die Weltschöpfung, Erlösung derselben durch das Christenthum und endlich das Gericht dar. Der antike Stoff war bei den Glyptothek-Fresken dem Maler günstiger als die

monotone und arme christliche Mythe hier. Nichtsdestoweniger hat Cornelius auch in der Ludwigskirche bei der Betrachtung der Weltgeschicke überhaupt wie der Auffassung der christlichen Traditionen eine Erhabenheit des Sinnes und der Darstellung entfaltet, in der ihn kein Moderner erreicht. Obwohl gläubiger Katholik ist er doch frei von allem tendenziösen Wesen, ja er trägt, wenn auch nicht so viel wie Michel Angelo, doch immer noch ein gut Theil heidnischer Philosophie in die Auffassung der christlichen Mythen, und Gott Vater wird ihm sichtlich zu einer Art Jupiter. Im Ganzen tritt hier die Anlehnung an den großen Florentiner kaum weniger heraus als sonst wohl die an Rafael.

Unter den verschiedenen Compositionen sind es vier, die als besonders bezeichnend für die Auffassung des Meisters gelten können. Zunächst ward die Kreuzigung 1831 in Rom gezeichnet. Ihre römischen Soldaten sind mit den trojanischen Helden noch durchaus verwandt. Vortrefflich, ebenso menschlich edel als rührend erscheint Christus selbst, alles Uebrige ist, wenn auch weniger ergreifend und nicht ohne eine gewisse Kälte gemacht, doch durchaus angemessen und groß gedacht. Aber die Charaktere sind nur in seltenen Fällen wie bei Rafael und selbst bei vielen Figuren der Glyptothek der Natur entnommen und durch großartige Läuterung der Form zu Typen ihrer Gattung gemacht, zu ihrem eigenen Ideal erhöht, sie sind im Gegentheil nur zu oft Reminiscenzen an andere Kunstwerke oder ganz entlehnt.

Bedeutender und eigenthümlicher wird der Maler in der Anbetung der heil. drei Könige. Sie selbst stellen sich in Bezug auf grandiose Auffassung Allem dem an die Seite, was christliche Kunst in dieser Beziehung geleistet, Gott

Vater in den Wolken über der Hütte zeigt erhabene Majestät. Die Feierlichkeit der Anordnung, die uns das Mystische, Symbolische des ganzen Hergangs so recht einleuchtend macht, ist freilich durch eine ganze Welt von der naiven Auffassung z. B. eines Correggio in der heil. Nacht getrennt. Während wir dort die natürlichste Theilnahme der Hirten, den lautesten unendlichen Jubel der Engel, das schönste Mutterglück in unübertrefflich rein menschlicher Weise mit hinreißendem Zauber ausgedrückt finden, ist bei Cornelius Alles in der Feierlichkeit eines repräsentativen Vorgangs aufgelöst. Die sämmtlichen Personen auf diesen beiden, ja auf allen Bildern mit Ausnahme des Gerichts erfüllen ein Amt, eine Funktion mit aller ernsten Hoheit, es scheint aber gleichsam ein mystischer Traum, kein wirklich pulsirendes Leben, das sich hier vor uns abspielt. Von jener packenden, unmittelbar überzeugenden Macht, die uns in Rafael's Compositionen zur Apostelgeschichte so unbedingt an die Realität des Vorgangs glauben läßt und gar keinen Zweifel gestattet, daß er nicht gerade so ausgesehen haben müsse, ist hier nichts zu finden.

Beim dritten der Bilder, der Weltschöpfung, wo Gott Vater den Gestirnen ihre Bahnen weist, hat sich der Maler ganz an Michel Angelo gehalten nnd allerdings eine Erhabenheit erreicht, die jenem nur wenig nachsteht. Leider gibt die ebenso nüchterne, als rohe und bunte Färbung der Composition eine unangenehme, die Wirkung sehr beeinträchtigende Körperlichkeit.

Weitaus die bedeutendste der Produktionen ist das die Hinterwand des Chores ausfüllende kolossale jüngste Gericht, dessen Carton der Meister 1834 in Rom zeichnete, nachdem ihn kurz nacheinander der Verlust einer Tochter, dann seiner

Schwester und zuletzt der schon lange leidenden Frau getroffen. Sollte nicht die dadurch erzeugte Stimmung der Composition zu Gute gekommen sein und diese ihren Vorzug vor den übrigen, besonders in Bezug auf die Wärme und Innigkeit ihr verdanken? Der Carton hatte bei seiner Ausstellung in München 1835 einen unermeßlichen Erfolg, und ich selbst erinnere mich heute noch mit Entzücken an den mächtigen Eindruck, den er auf mich gemacht. Er mußte den Künstler für Vieles entschädigen, was die wachsende Opposition gegen seine Kunstrichtung ihm an Unannehmlichkeiten aller Art brachte, vor allem die ewigen Mißhelligkeiten mit Klenze und Gärtner. Erfrischt und erhoben ging er schon 1836 an die Ausführung in Fresco, nachdem er sich zuvor, abermals mit einer Italienerin, verheirathet. Die gewaltige Arbeit ward dann bis 1840 in allen Theilen selbst von ihm zu Ende geführt. Schon dadurch hat das Bild unendlich gegen die anderen, wie gewöhnlich von Schülern mittelmäßig gemalten gewonnen, obwohl auch es sicherlich noch eine viel schlagendere Wirkung machen würde, wenn der ewig drängende König dem Künstler die Zeit zu einer gründlichen Ueberarbeitung nach der Vollendung in Fresko gelassen hätte. Es liegt in dem Bilde eine unverkennbare Verwandtschaft mit Dante, wir begegnen wie in der „göttlichen Comödie", einem mächtigen dramatischen Leben, einer Fülle von eigentümlich erfundenen Gestalten, und dabei einem tiefen erhabenen Ernst, einer Großartigkeit der Betrachtung und erschütternder Kraft der Empfindung, woneben Rubens kalt und frivol, Michel Angelo, wie überlegen auch sonst immer, doch heidnisch erscheint.

Im Ganzen schließt sich auch Cornelius an die von Giotto bis auf Rubens festgehaltene Form der Darstellung an,

sie nur noch konsequenter und rationeller, vor allen Dingen aber architektonisch monumentaler ausbildend. Als Hauptfigur thront in der Mitte oben in kolossaler Größe Christus als Weltrichter, mit der einen Hand die Seligen einladend, mit der andern die Verdammten wegweisend. Zu seinen beiden Seiten knieen Maria und der Täufer, um sie in mächtigem Chor sitzen die Heiligen und Propheten des alten und neuen Bundes als Zeugen, zum Theil grandios concipirte Gestalten. Waltet in diesem auf Wolken thronenden Olymp majestätische Ruhe und ehrfürchtige Spannung, so ist unten ein um so mächtigeres dramatisches Leben in dem Wogen der auf der einen Seite von der Erde hinauf gen Himmel strebenden Seligen und der zurückgewiesenen und von Teufeln in die Hölle gezogenen Verdammten auf der anderen. Den Uebergang bildet eine Gruppe von Engeln unter Christus, von denen einer das Buch des Schicksals aufgeschlagen zeigt, andere mit Posaunen die abgeschiedenen Seelen zum Gerichte rufen. Unter den Seligen erkennen wir sofort Dante, neben ihm Fiesole, in einer Ecke auch den König Ludwig, während von anderer Seite berühmte Frauen emporschweben; Alles erregt, doch edel, gemessen, wie weit entfernt von der realistischen Derbheit eines Rubens! Noch wirkungsvoller sind die Verdammten, wie sie in dichtem Knäuel zusammengepreßt, verzweiflungsvoll mit den Dämonen ringend von Engeln zurückgewiesen und von den Schergen des Fürsten der Hölle hinab gezerrt werden, den wir rechts in stolzem Trotz thronen sehen, Judas und Segest, die Verräther an Gott und Vaterland, als ärgste Sünder unter den Füßen. Er mißt höhnisch mit den Blicken die Vertreter der sieben Todsünden, die sich vor ihm winden und unter denen die lauernd heranschleichenden Figuren einiger

Pfaffen am meisten in die Augen fallen, außer ihnen noch ein dicker knieender Schlemmer und ein eidbrüchiger König, sowie ein vom Dämon der Wollust um den Leib gepacktes Weib. Hier liegt wie bei Michel Angelo unstreitig das Hauptinteresse des Ganzen, hier entfaltet Cornelius seine ganze Kraft der Charakteristik und Dramatisirung. Am Erdboden in der Mitte, den Posaunenbläsern oben entsprechend, steht als Engel der Auferstehung herrlich majestätisch componirt, Michael mit geschwungenem Schwert, die Engelschaar leitend, welche die mannigfaltigen Gruppen der erwachend Emporstrebenden zu sondern beschäftigt erscheint.

Niemand wird sich der Gewalt dieser Composition entziehen können, sobald er sie genauer betrachtet.

Cornelius hat sich hier aus dem etwas conventionellen Wesen mit dem er in den übrigen Bildern ringt, herausgearbeitet. Er repräsentirt hier in prägnanter Weise die Bildung und Anschauung einer Periode, die indem sie noch die heiligen Ueberlieferungen achtungsvoll festhält, sie doch mit neuem Geiste durchdringt und die christlichen Figuren zu symbolischen, einen Prozeß, der großentheils im Innern des Menschen vorgeht, äußerlich darstellenden auflöst. Indeß geschieht dies doch immer so, daß dem selber gläubigen Künstler das Ganze evident zu einer wirklichen Tragödie und jede einzelne Figur zu einer lebendigen wird: wenn auch ein Kind seiner Zeit, ist er doch ein echter Dichter! Es weht durch dieses Auferstehungsbild ein erhabener Geist, auch technisch zeigt es einen großen Fortschritt des Meisters, man vergißt alle Schwächen, ein etwas eisiges Colorit wie die stellenweise viel zu unruhige Gesammthaltung, und gesteht sich gerne, daß man hier vor einer großen, unvergänglichen Leistung stehe, — ohne Gleichen in

der gesammten modernen Produktion. Insbesondere ist sie die weitaus bedeutendste Schöpfung, welche die Münchener Schule überhaupt hervorgebracht hat, und selbst in der älteren Kunst war es der einzige Michel Angelo, der diese Aufgabe des Weltgerichts mit überlegener Kraft gelöst.

6. Berlin.

Mit diesem Werk war Cornelius' Mission in München vollendet. Er und seine Schule hatten sich erschöpft; die idealistische Kunstrichtung war an einem Wendepunkt angekommen, über den hinaus sie nicht fortschreiten konnte, von wo nur ein Rückgang möglich war. Die Aufnahme von Cornelius' letzter und größter Schöpfung in München war eine matte, und ganz entgegen der einstigen Vergötterung hatte man ihm besonders auch von höchster Stelle selbst die Anerkennung verweigert, auf welche der Künstler ein Recht hatte.

So war es denn für den Künstler ein hochwillkommen Ereigniß, als ihn — bei der Rückkehr von einer Reise nach Paris, welche er nach Vollendung des Weltgerichts im J. 1839 unternommen hatte, gefeiert dort gleichsehr von der Akademie wie von Louis Philipp, der ihn selbst in Versailles umherführte und zur Tafel lud, eine Ehre, welche dem Meister während seines zwanzigjährigen Aufenthalts in München niemals zu Theil geworden war! — im J. 1840 ein Ruf von Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin als Direktor der dortigen Kunstakademie traf.

Er nahm ihn an, und in München ließ man den großen Meister nicht nur ziehen, sondern es fehlte sogar nicht an Anzeichen, daß es Manche gab, welche seine Abreise freudig begrüßten. Bei dem Abschiedsfest, welches ihm die Kunstge-

nossen und Schüler gaben, war es, wo dem Scheidenden die mit unverkennbarer Hindeutung auf einen damals mit den ersten Lorbeeren seiner nachmal so berühmt gewordenen Laufbahn geschmückten jüngeren Schüler gesprochenen bitteren Worte entfuhren: „Die Kunst habe ich stets geliebt, die Künste habe ich stets verachtet." Seine Reise nach Berlin und sein Empfang daselbst glich einem Triumphzug. Die geselligen Verhältnisse fand er dort ungleich reicher als in München; die Grimm, Steffens, Alex. v. Humbold, Rauch lebten noch, und in ihren Kreis trat er ein. Nichts aber wäre irriger, als zu glauben, daß ihn die Berliner besser gewürdigt hätten als die Münchener. Man hatte ihn an der Isar zwar nicht verstanden, aber geliebt und verehrt, und das Publikum hatte mit einer naiven Ahnung seiner Größe doch fest an ihn geglaubt und in ihm den Mittelpunkt jenes Kunstlebens gesehen, von dem es instinctiv fühlte, daß es sein berechtigter Stolz, sein höchster Schmuck sei. In Berlin verstund man ihn nicht nur ganz ebenso wenig, vielleicht noch weniger, als in dem katholischen München, sondern man glaubte nur zu bald mit jener grenzenlosen Anmaßung, die der Halb- wie der Ueberbildung gemeinsam ist, ihn sogar geringachten zu dürfen. Kurz Berlin zeigte, daß es für den großen Mann viel zu klein sei! —

Kaum dort angelangt, berief unseren Meister der Antrag nach London, über den Schmuck des neuen Parlamenthauses sein Urtheil abzugeben. Der Aufenthalt war für ihn werthvoll, weil er bei dieser Gelegenheit die Marmore des Phidias und vor Allem die Originalcartons der berühmten Rafael'schen „Tapeten" in Hamptoncourt kennen lernte, jene Darstellungen aus der Apostelgeschichte, die denselben außer-

ordentlichen Eindruck auf ihn gemacht zu haben scheinen, den sie als das weitaus großartigste Erzeugniß aller Historienmalerei wohl auf Niemand verfehlen werden, der sie zu verstehen im Stande ist.

Die nächste Arbeit, die Cornelius nach der Rückkehr nun vollendete, war die Zeichnung zu dem berühmten Glaubensschild, den der König von Preußen als Taufpathe des ersten Sohnes der Königin Victoria, des jetzigen Prinzen von Wales, seinem Pathen schenkte: mit der Bestimmung, alles Gemeine von ihm abzuhalten. Man hat nicht gehört, daß er in dieser Beziehung sehr wirksam geworden. Aber als Kunstprodukt gehört er seiner Composition, wie seiner technischen Ausführung zufolge, zu den edelsten Erzeugnissen unserer modernen Production. Der Haupttheil desselben ist die auf der friesartigen Einfassung dargestellte Reise des Königs zur Taufe nach England, ein merkwürdiges Beispiel, wie einem an sich sehr nüchternen Vorgang durch die Kunst eine hohe geistige Bedeutung gegeben wird. Unstreitig besteht gerade in dieser Fähigkeit ein Haupttheil der großen Begabung des Künstlers, und sie entspricht zugleich einer ächt deutschen Eigenschaft: aus dem Concreten und Realen die Idee herauszuschälen und sie im historischen Vorgang symbolisirt an's Licht zu stellen, — eine philosophische Neigung, der aber glücklicherweise jene andere erst den Künstler machende Fähigkeit zur Seite stand, daß ihm dieser Gedankenreichthum sich auch sofort in angemessene Gestalten verkörperte.

Den Abweg dieser Richtung gewahrt man an jenem „Christus in der Vorhölle", den er nach dem Glaubensschild für den Grafen Raczynski in Oel malte; ein Bild, das in seiner schwer verständlichen Mystik und überdieß in einer

dem Meister ganz fremd gewordenen Technik gemalt, trotz großer Schönheiten der Composition im Einzelnen, doch keinen Eindruck machen konnte.

Es entsprach denn auch den in Berlin herrschenden ziemlich nüchternen Anschauungen so wenig, daß es von der Presse mit einer wahren Fluth von Gemeinheit überschüttet wurde. Diese Erfahrung, aus welcher in dem Künstler eine nie mehr verschwindende Abneigung gegen die Stadt entsprang, trieb ihn zunächst, im Jahre 1843 auf einige Zeit nach Rom. Dort schritt er zur Ausführung des großartigen Auftrages, den ihm König Friedrich Wilhelm IV. gleich bei seiner Berufung nach Berlin gegeben, der Ausschmückung jener in Form des berühmten Campo santo zu Pisa geplanten großartigen Friedhofshalle, die den ebenfalls projektirten Königsdom rückwärts umgeben sollte. Schon im Jahre 1845 vollendete er, wieder nach Berlin zurückgekehrt, die Entwürfe in kleinem Maßstabe, bei dem Reichthum dieser in Contouren gezeichneten Compositionen ein Beweis außerordentlicher Produktivität in so vorgerücktem Alter. Obwohl sich durchaus in dem einmal gebahnten Geleise bewegend und sicherlich am allerwenigsten irgend eine eigentlich neue Wendung, sondern die alten Mängel seiner Composition nur vermehrt zeigend, entfalten sie dennoch eine Fülle schöner künstlerischer Gedanken und Erfindungen. Im Ganzen sind sie bestimmt, die Wahrheiten des Christenthums und insbesondere das Walten der göttlichen Gnade gegenüber der Sünde der Menschen darzustellen.

Es waren vier Wandflächen, welche Cornelius in theils 3, theils 4 quadratische Felder theilt, die durch die kolossalen Gruppen der acht Seligkeiten d. i. der Darstellung derjenigen Tugenden, die das ewige Leben verleihen, in Nischen als Bild=

werke gedacht, getrennt werden. Jedes Feld zerfällt dann wieder in drei durch Ornamentstreifen geschiedene Theile: das Hauptbild, die Predelle und die Lunette. Ersteres enthält Szenen aus dem neuen Testament, Predelle und Lunette dem Grundgedanken jenes entsprechende Beispiele meist aus dem alten aber auch aus Apostelgeschichte und Offenbarung Johannis. So zeigt z. B. die erste Wand als Hauptbilder die Geburt und Grablegung Christi: jene mit Gott in der Höhe und dem Sündenfall als der Ursache des Todes, diese mit trauernden Engeln und der Scene von Kain und Abel's Opfer. Als den Beginn der Erlösung in ihrer Mitte sie trennend die Gruppe „Selig sind die Armen im Geiste."

Den oft sehr entfernten Zusammenhang allemal nachzuweisen, müssen wir uns hier erlassen und uns begnügen, die nach der künstlerischen Seite beachtenswerthesten Compositionen an unsern Augen vorüberziehen zu lassen, so weit sie in den Entwürfen und ausgeführten Cartons vorliegen. Herrlich erfundene Frauengestalten, welche den Begriff mit vollendeter Klarheit in den mächtigsten Formen aussprechen, sind unter den acht Seligkeiten die Traurige, die Barmherzige, die Herzensreine, die Hungrige nach der Barmherzigkeit: die erste in ihrer Versunkenheit, die keusche Liebesfülle der zweiten, die fromme Hingebung an Gott bei der dritten, die Sehnsucht der vierten, wie sprechen sie rührend und hinreißend zum Beschauer! Unter den Männergestalten überrascht besonders die des Friedfertigen durch grandiose Auffassung, wenn wir auch in diesen einfach contourirten Compositionen nirgends die bestimmte Individualität entdecken können, welche die Michel Angelo'schen Propheten und Sybillen aussprechen, wie Cornelius denn überhaupt nur zu oft das Empfindungsvolle und Indi-

viduelle in der Bewegung durch den Rhythmus der Linien ersetzt, dem Wollaut des Verses die unmittelbare Wahrheit des Ausdrucks opfernd, und so in die Gefahr kommt monoton zu werden.

Bei den Predellen sind Sündenfall und Verstoßung aus dem Paradies, dann Loth mit seinen Töchtern, Christus im Sturm besonders schön erfunden, unter den Lunetten glänzen der barmherzige Samariter, Petri Fußwaschung, Pauli Predigt in Athen, das „Kommet Alle zu mir" und die Vision des Ezechiel durch die Neuheit und Kühnheit der Composition, sowie die Geschicklichkeit, mit der sie dem Raume angepaßt ist.

Keines von den Hauptbildern entbehrt einzelner hoher Schönheiten; in der Ausgießung des heil. Geistes, wo die Anlehnung an die Schule von Athen direkt erscheint, fallen zwei Frauen mit Kindern von rafaelischer Fülle der Composition auf. Höchst edel und ergreifend ist Petrus und der Kämmerer, die Begeisterung des Apostels, wie das tiefe Sinnen und das herrlich erfundene Gewand des Kämmerers sind gleich vortrefflich. Auch die klugen und thörichten Jungfrauen vor Christus sind prächtig gruppirt. Das weitaus gewaltigste und lebensvollste der Bilder aber sind ohnstreitig die nach Dürer's und Palmagiovine's Vorgang componirten berühmten apokalyptischen Reiter: Tod, Krieg, Pest und Hungersnoth die Menschheit niederwerfend. Es ist die im Carton am frühesten ausgeführte Composition, welche einen großartigen Erfolg erzielte und den Meister noch auf voller Höhe, und einem für sein Talent so günstigen Stoff gegenüber im Besitz einer überwältigenden Kraft und Originalität der Auffassung zeigte. Das Erhabene ist hier mit einem gewissen wilden Humor, einer zerschmetternden Wucht ohne Gleichen gepaart. Der

Tod, ein dürrer Alter, schwingt mit wahrer Wollust seine Hippe, das Menschengesindel unter sich niedermähend, während der Krieg, ein feuriger Jüngling, erbarmungslos, doch ohne Hohn sein Schwert braucht, und der bleiche Hunger, wie die als Mohrenprinz mit Pfeil und Bogen aufgefaßte Pest mehr elementarisch getrieben, blind wüthend einhersausen. Bei der niedergeworfenen Menschheit ist die Erfindung nicht so glänzend, eher conventionell.

Stellt man sich auf den gläubigen Standpunkt, so wird man sagen müssen, daß christliche Mystik niemals eine umfassendere und erhabenere Verherrlichung gefunden habe als in diesen Compositionen, deren Gehalt freilich für den Uneingeweihten nicht immer auf den ersten Blick deutlich ist. Aber auch der völlig Ungläubige wird zugeben müssen, daß uns aus dem Ganzen ein Ernst und eine Erhabenheit entgegenwehen, denen sich Niemand entziehen kann und die Jeden, der sich mit den letzten und höchsten Fragen der Menschheit befassen mag, gefangen nehmen müssen. Man weiß, daß diese monumentalen Arbeiten, die für alle Zeiten ein Ruhm für den Künstler und für die Nation, der er angehört, bleiben werden, bis heute nicht ausgeführt sind, und es ist auch leider vergebliche Hoffnung, sie jemals gemalt zu sehen. So sehr man es bei der ersten Betrachtung wünschen möchte, so überzeugt doch eine zweite uns alsbald von der Unmöglichkeit einer Ausführung in Fresko. Die Mehrzahl der Cartons, welche der Meister in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens noch selber gezeichnet, verleugnen eben doch nicht jenes stetig fortschreitende Ermatten des Alters, wo die Energie, die es auch mit dem Kleinen und Einzelnen genau nimmt, und die technischen Schwierigkeiten nicht ungelöst lassen mag,

nachläßt. Wer diese oft so bewunderungswürdigen Compositionen in den nach den ersten Entwürfen bei Wigand erschienenen Facsimile-Stichen Thäter's durchblättert, ist überrascht von der unverminderten Gestaltungskraft des Meisters, aber er wird sich nicht verhehlen, daß diese zum Theil so winzigen Figürchen zwar die feinste Blüthe der Erfindung enthalten, im Uebrigen aber noch in jenem embryonischen Zustande sich befinden, der eine Ausführung von fremder Hand nun und nimmer zuläßt. Bei aller Großartigkeit des Gesichtskreises, bei allem Reichthum des Gefühls und aller Ueberlegenheit des Geistes in den Campo-Santo-Darstellungen, die mit der mystischen Stoffwelt mitunter sogar in Gegensatz gerathen will, sind rein künstlerisch betrachtet, die Arbeiten aus der ersten Hälfte des Meisters ohne allen Zweifel doch die eigenthümlicheren, die interessanteren.

Cornelius unterbrach diese Thätigkeit nur noch durch den Entwurf zu der „Erwartung des jüngsten Gerichts" — ein Bild, eigenthümlich für jene christliche Mystik, in welcher sich der romantische Besteller, Friedrich Wilhelm IV. so gefiel: unter den das Gericht Erwartenden nimmt der König selbst mit seinem Haus den Hauptplatz ein. Sonst hatte er sich wieder gänzlich in die Ideen des Katholicismus hineingelebt. Indeß heirathete er noch im 78. Lebensjahre, nachdem er 1859 wieder Wittwer geworden, zum dritten Male eine Italienerin, — ein Experiment, das merkwürdiger Weise sogar vollkommen glücklich ausfiel. Das Bild des Jubelgreises, wie er versenkt in seine Ideenwelt, rastlos schöpferisch, unverdrossen seiner Aufgabe oblag, hat etwas Ehrfurchtgebietendes und Rührendes. Die mächtige Persönlichkeit, welche selbst einer so despotischen Herrschernatur, wie König

Ludwig, auf's gewaltigste imponirte, behielt ihre magische Kraft, und fesselte bei wachsender Gleichgiltigkeit der Masse um so enger eine Gemeinde von Verehrern an sich, die in der Bewunderung des Meisters für seine Schwächen vielleicht nur zu blind war. Sie hüllte ihn — dies auszusprechen, gebietet die historische Wahrhaftigkeit — gleichsam in einen Weihrauchnebel ein, der sie verhinderte, dem Meister durch kritische Anregung wahrhaft nützlich zu sein.

Diese Ueberschätzung, die schon in Rom beginnt, war es, welche den nachtheiligsten Einfluß auf Cornelius hatte, die Nation um eine wirklich klassische Kunst betrog und unsere artistische Entwicklung unendlich aufgehalten hat. War es ein Wunder, wenn Cornelius, von der beständigen Einräucherung zuletzt schwindlig, verhindert ward das zu lernen, was er sich bei seiner ungeheuren Begabung doch leichter hätte aneignen können als jeder Andere? Bezeichnend für seine spätere Art ist die Antwort, die er einst einem Freunde gab, der ihn darauf aufmerksam machte, daß er die Hand eines Helden mit sechs Fingern ausgestattet: „Ganz richtig, — nun da sollen sie eben auch stehen bleiben!" Wenn man bedauert, daß eine so herrliche Natur es doch nie zu der vollen Ausbildung gebracht, deren sie fähig war, so hat man noch einen weiteren Umstand in Betracht zu ziehen. Nämlich, daß dem Meister, jenes Genie des Fleißes — und nicht nur in den späteren Jahren — abging, das nun einmal absolut nothwendig ist, um große Aufgaben gewissenhaft durchzuarbeiten, ihrer Lösung den Stempel jener Vollendung aufzudrücken, die alles Einzelne ebenso interessant macht und über das Gewöhnliche hinaushebt als das Ganze, die uns in jedem Gewandstück und jedem Finger eines Phidias oder Rafael den unsterblichen Meister

erkennen lassen. — Sähe man es nicht schon aus der oft unbegreiflich nachlässigen Art, wie das Detail behandelt ist, so wüßte man es von den Mitlebenden, daß Cornelius nicht nur des Tags blos ein paar Stunden wirklich zu arbeiten, sondern auch fast nie ein Modell direkt zu benützen oder darnach Studien zu zeichnen pflegte, es höchstens ansah. Während ein Rafael oder Michel Angelo mit einer Gewissenhaftigkeit ohne Gleichen für jede Figur, jede Hand, jeden Kopf oft drei, vier Studien zeichnete, fiel das Cornelius nicht ein. Gleichwohl war seine Methode zu arbeiten interessant genug. Bei einem ungeheuren Gedächtnis beobachtete er nicht nur auf seinen zahlreichen Spaziergängen oder überall wo er sich aufhielt beständig, sondern arbeitete auch seine Compositionen so vollständig im Kopfe aus, daß er sie dann auf dem Papier eigentlich blos nach dem Bilde, das fest vor seinem Sinne stand, copirte, und das, wie schon erwähnt, mit zwar nicht übermäßig geschickter Hand, aber doch solcher Bestimmtheit, daß er selten einen Strich zwei Mal machte. Deshalb sehen seine Entwürfe eigentlich aus, als ob sie nicht erfunden, sondern auf einem Original mühsam durchgezeichnet wären. Hier that er sich indes selten genug und wiederholte oft dieselbe Composition ein halb Dutzendmal, bis sie ihm entsprach, aber immer in derselben bestimmten Weise, die er auch beim Malen beibehielt, nie zweimal über eine Stelle weggehend. Daß dies System einer künstlerischen Vollendung bei Weitem nicht so günstig war als großer Conception, liegt freilich auf der Hand. — Die Vernachlässigung direkter Naturnachahmung, des sogenannten Studienmalens und Zeichnens ist denn auch der Grund, daß es ihm nicht gelang, eine specifisch eigenthümliche Formensprache herauszubilden.

Das großartig sorglos einfache und doch so bestimmte Wesen, das uns wie aus allen seinen Werken, auch aus seinen Briefen entgegentritt, das Offene und Biedere, die stolze männliche Festigkeit flößt uns die höchste Achtung ein. Dafür aber stößt ein gewisses majestätisches Prophetenthum doch oft genug wieder zurück, da es ihn auch bei aller Neidlosigkeit in auffallendster Weise verhinderte, fremdes Verdienst anzuerkennen, wenn es seinem Ideale nicht entsprach. Die Gleichgültigkeit gegen ihm widerstrebende Produktion soll er so weit getrieben haben, daß er in München die hauptsächlich aus Niederländern bestehende Gallerie nicht nur in vielen Jahren nie betrat, sondern auch, wie erzählt wird, bei seinem Besuch in Paris in der verächtlichsten Weise über jene an Studium den seinigen so weit überlegenen Kunstbestrebungen sich äußerte. Fast unglaublich erscheint aber, daß er selbst von den Schöpfungen eines ihm so innig befreundeten und anhänglichen Meisters wie Schnorr nicht die geringste Notiz nahm, seine Nibelungen niemals eines Blickes würdigte, wie dieser selbst einst in Dresden erzählte. Sicherlich nicht obgleich, sondern weil er den Meister liebte, das bisweilen hohle Pathos seiner Figuren ihm aber so widerstrebte, daß er lieber nicht hinging, da er zu ehrlich war, etwas Anderes zu sagen, als was er dachte. Zum Ruhm aber gereicht ihm dann wieder die Aufopferung, mit der er sich für ihm sympathische Menschen wie Genelli verwandte, dessen Begabung er sehr hoch stellte, ja er hatte Anerkennung auch für jedes hingebende Studium der Natur, so sehr sich seine eigene Subjectivität dagegen sträubte, und so sehr in diesem Sträuben eine Erklärung liegt für Vieles in seiner Production sonst vollkommen Unverständliche. Man darf ja bei großen Männern auch

von der Kehrseite ihrer Vorzüge sprechen. Wie vieles bleibt doch immer übrig, was man an Cornelius, diesem unverändert dem Größten und Erhabensten zugewandten Geiste zu verehren vermag! Sein Blick, obgleich unendlich freier und weiter als bei der Mehrzahl seiner Zeit- und Strebungsgenossen, blieb doch mehr nach rückwärts als vorwärts gewendet. Die Aufgaben der Gegenwart zu verstehen, in ihre Kämpfe einzutreten war erst Kaulbach, mit seinem an Seelengröße und ächter Gestaltungskraft allerdings weit zurückstehenden Wesen, aber um so überlegenerem Weltverstande vorbehalten.

Nachdem Cornelius lange Jahre von dem ihm verhaßten Berlin entfernt meistens in Rom zugebracht, kehrte er 1861 dahin endlich zurück, um es nicht mehr zu verlassen. Unausgesetzt an den Cartons für das Campo santo fortarbeitend, schlief er sanft und schmerzlos am 6. März 1867 ein. Der neuen Zeit längst fremd, ja fast unverständlich geworden, hat er also doch das Nahen des Tages unserer nationalen Größe noch erlebt, den er in seinen Werken am frühesten verkündigt und mit heraufführen geholfen. Wenn wir heute eine ächt nationale Kunst besitzen, die sich mit der jeder modernen Nation messen kann und allen an wahrem Verständniß ihrer Aufgabe, an Volksthümlichkeit, Gesundheit und Reinheit wie an Reichthum überlegen ist, so hat er den Grund dazu gelegt, indem er sie wieder mit unserem innersten Wesen in Harmonie setzte.

II.

Ludwig Richter.

Bei allem hochachtbarem Streben ist es den Deutschen doch bis jetzt nicht gelungen, in der monumentalen Sphäre der Malerei die großen Meister der italienischen Renaissance zu erreichen; in Einem Zweige der Kunst aber ist unsere Production der aller Nationen und Epochen überlegen: in der Illustration. Hier ist die Kunst bei uns wahrhaft volksthümlich, Lehrerin, Erzieherin, beglückende Freundin des Volkes in allen seinen Schichten geworden. Hier ist sie hinabgedrungen bis in die ärmste Hütte und hat mit sich Trost und Erhebung verbreitet. Unserem Volke hat die Illustration einen Spiegel des eigenen Seins vorgehalten, der ihm seinen Werth ohne Schmeichelei lehrte, und ihm seine Fehler mit jener Liebe offenbarte, die allein zur Besserung führt. Der Phantasie und dem Gemüth hat sie in dem Zauber ihrer erhabenen wie ihrer komischen Gestaltenwelt einen unvergänglichen Gehalt gegeben. Sie hat uns getröstet in einer Periode der tiefsten Erniedrigung, als der Nation zum Dank für ihre Aufopferung im Jahre 1813 jenes klägliche Regiment von niederträchtiger Feigheit nach Außen und kleinlicher Despotie nach Innen geboten wurde. Während die Erbärmlichkeit dieser Zustände uns tiefer demoralisirte als der Druck der Fremdherrschaft,

hat uns die deutsche Kunst im Verein mit der gleichzeitigen deutschen Dichtung nebst der Selbstachtung auch die Freude an dem nationalen Leben wiedergegeben und den Muth in uns gestählt, daß wir nicht verzweifelten, sondern fortarbeiteten an der Verbesserung unserer Zustände: zeigte sie uns doch sowohl was wir sein könnten, als wie wir waren, was uns von guten und gesunden Elementen selbst in der trübsten Zeit noch übrig blieb!

Es ist die Cornelianische Schule, welche dies Verdienst in erster Linie in Anspruch nehmen darf. Zunächst durch die Art, wie sie wieder an unsere alten Meister, vorab an die Dürer'schen Illustrationen anknüpfend, vor allem mit der Ausbildung des strengen Stylgefühls begann. Sie schuf damit nicht nur eine durchaus nationale, sondern zugleich auch jene kürzeste und prägnanteste, die Phantasie am meisten anregende, epigrammatische Ausdrucksform, die eine Kunst allein wirklich populär zu machen vermag. Denn jene strenge Form hält alles Gemeine, jede Vertraulichkeit fern, wie alle echte Poesie, die uns wohl ihre schönen Geheimnisse erzählt, aber uns nöthigt, die unsrigen weniger erbaulichen für uns zu behalten. Man braucht nur mit den naturalistischen Meisterwerken unserer heutigen illustrirten Zeitungen die Illustrationen Schwinds, Führich's oder des populärsten von allen, unseres Ludwig Richter zu vergleichen, und man wird sich über die ungeheure Ueberlegenheit der letzteren in jeder Beziehung sofort klar werden.

Da Richter einer der volksthümlichsten Künstler geworden, die Deutschland in neuerer Zeit besessen, so lohnt es sich wohl der Mühe, jetzt wo dies selten fruchtbare Künstlerleben abgeschlossen, auf die verschiedenen Phasen die es durchgemacht,

wie den Reichthum, der sich in ihm entfaltet, einen Blick zurückzuwerfen. Wir wissen, daß er in seinen unzähligen Werken ein unendlich tiefes, echt deutsches Gemüth offenbarte. Interessanter noch für die historische Betrachtung aber ist es zu schauen, was er daneben an positivem Gehalt des deutschen Lebens niederlegt. Seine ganz eigentliche Spezialität war ja die Schilderung des deutschen Kleinbürgerstandes in der ganz bestimmten Periode von 1815 bis etwa 1848. So wie ihn der Griffel Richters festgehalten, in seiner ganzen Beschränktheit, in seinen Leiden und Freuden, in der ganzen entzückenden Harmlosigkeit seines Daseins, so wird dieser Bürgerstand fortdauern und in seinen Zeichnungen ein unsterbliches Leben führen, nun nachdem er längst in dieser Form aus der Wirklichkeit verschwunden. Zum zweiten ist es das eng mit dem vorhergehenden verbundene Verdienst Richters uns von allen deutschen Künstlern zuerst die ganze malerische Schönheit jenes Theils der heimischen Natur aufgezeigt zu haben, welcher sich an diese eng begrenzte Existenz, an die unsägliche Gemüthlichkeit dieses halb bürgerlichen halb bäuerlichen Lebens knüpft: von Haus und Garten, Hühnerhof und Entenpfütze, Feld und Wald, alles beseelend, wohnlich und heimlich machend. Hier mitten zwischen den wackligen Häusern und krummen Gassen, vor dem Thor wie in den Zwingern an der Mauer und im Stadtgraben, an den Mühlen den Bach entlang bis in den Wald hinein und zum Schloß oder zur Kapelle hinauf, überall wo der Mensch die Natur nach seinen Bedürfnissen umgeformt, hat Richter eine Welt der Schönheit entdeckt und uns zugänglich gemacht, von der wir recht eigentlich vorher nichts wußten. In der Geschichte der Malerei war Richter's Entdeckung eine That; denn selbst die

Art wie die Altdeutschen und Niederländer, ein Dürer oder Memling die Verbindung des Menschen mit der Landschaft erfassen, ist verhältnißmäßig arm und vor Allem fern von jenem Geist des unendlichen Wohlwollens, von jener fast religiösen Weihe des Familienlebens, von jenem feinen Humor, welche die sonst bei aller Wärme doch fast herzzusammenschnürende Enge des Stoffes in Richter's Werken so behaglich ausweiten. Daß das deutsche Leben sich in dieser täglichen und unmittelbarsten Berührung mit der Natur, wie sie im Städtchen oder im Dorf stattfindet, am wohlthuendsten und malerischesten entfalte, daß wir in Haus, Hof und Garten eigentlich am liebenswürdigsten erscheinen, das hatten allenfalls unsere Dichter, aber unsere Maler nicht viel besser gewußt als wir Uebrigen.

Zu sehen aus welchen Voraussetzungen sich nun dieser Künstlercharakter entwickelte, ist deshalb um so interessanter.

Richter ward als der Sohn eines armen Kupferstechers der Zingg'schen Schule, der sein Leben dürftig genug durch Arbeiten für Leipziger Verleger fristete, in Dresden am 28. September 1803 geboren, und zwar im gleichen Hause mit seinem nachmals ihm lebenslang treu verbundenen Freunde, dem Landschaftmaler Oehme. Der Knabe erhielt also von allem Anfang an künstlerische Eindrücke, auch den ersten Zeichenunterricht vom Vater. Im Großvater väterlicher Seits, einem wunderlichen Kauz, der Kupferdrucker war und später Uhrmacher ward, dabei aber Alchymie und allerhand Zauberei trieb, lernte er nicht nur ein Original erster Klasse kennen, sondern an ihm nährte sich auch ein gewisser Sinn für's Wunderbare: die ganze holde Märchenwelt blühte ihm da um so mehr auf, als auch die blinde Großmutter einen ganzen Kreis von alten Hexen um sich zu versammeln pflegte. Im

Vorstadtkram der mütterlichen Großeltern, einem kleinen gutmüthig polternden Männchen und einer dicken Holländerin, hatte dazu unser Ludwig Gelegenheit, die ganze bezopfte und gepuderte Nachbarschaft kennen zu lernen.

Wer wie ich Dresden, diese eigentliche Heimath des Zopfes, in der unsäglichen Spießbürgerei gesehen hat, die da noch zu Anfang der dreißiger Jahre herrschte, kann sich eine ungefähre Vorstellung machen, wie die gute Stadt zu Richter's Jugendzeit ausgesehen haben mag, gleichsam wie im Mährchen vom fünfzigjährigem Schlafe eben aufwachend. Die Wunderlichkeit der ihn umgebenden Figuren, jener versteinerten Perrücken und wackelnden Pagoden machten auf Richter schon als Schüler solchen Eindruck, daß er fortwährend mit seinen Kameraden auf Jagd nach diesen Originalen ausging, deren höflich sentimentale Gemüthlichkeit wie innerlich eigensinniges und schrullenhaftes Wesen gepaart mit unendlicher Genügsamkeit er später so glänzend verewigt hat.

Ohne armuthshalber irgend ordentlichen Schulunterricht zu bekommen, mußte er nun schon dem Vater Landschaften stechen helfen, studierte dann aber Abends um so fleißiger Chodowiecki, an dessen Figuren er sich schon in früher Jugend ergötzte, da sie den ihn umgebenden so ähnlich sahen. Der Unterricht an der Akademie, die er darauf besuchte, war ein erstarrter lebloser Formalismus, dem Uebrigen entsprechend in der sächsischen Hauptstadt, dafür bot in den Nebenstunden die so heimlich gemüthliche Umgebung Natureindrücke dar, die nicht verloren waren. Leben in diesen künstlerischen Sumpf brachte erst der Landschafter Dahl, der in jener Zeit, 1818, nach Dresden kam, und dessen frischer Naturalismus anregend auch auf ihn wirkte. Er lernte denn auch bald so viel, daß ihn

um 1820 ein Fürst Narischkin würdig hält, mit ihm als Zeichner nach Nizza und Paris zu gehen, wo ihm eine neue Welt aufgeht. Um so trostloser muthet nach der Rückkehr die alte den strebsamen jungen Künstler an, bis ihm — ein echtes Talent übt ja immer seinen geheimen Zauber! — der Kunsthändler Arnold mit dem großmüthigen Anerbieten einer dreijährigen Unterstützung nach Rom aus der Enge hilft. Der innerlich romantisch schwärmende, äußerlich still bescheidene Sachse kam 1823 mitten unter die gewaltig gährende Gesellschaft der jungen deutschen Künstler in die ewige Stadt, wo Koch und der Landsmann Julius Schnorr so wie die älteren Freunde Oehme und der Nazarener Peschel seinen Kreis bilden; auch bei Bunsen wurde Richter eingeführt. Geblendet wie alle von der Herrlichkeit des Landes begann er, noch ohne Ahnung seines eigentlichen Berufes, nacheinander eine Reihe mehr oder weniger historischer Landschaftbilder, so einen noch ganz romantisch stimmungsvollen Wazmann im Frühroth, Rocca di Mezzo, Amalfi, alle mit bedeutsamer und sorgfältig mit der Landschaft verbundener Staffage. Abends werden italienische Modelle gezeichnet, im Sommer geht es mit Fries, Oehme, Reher, Gözloff, Wagner nach Albano, Olevano und Tivoli, auch Neapel und Päftum werden trotz der Unsicherheit besucht.

Darüber aber kam das Jahr 1826 und mit ihm lief für Italien die Zeit ab. Zu Dresden entstanden nun nach einander die Landschaften Ariccia und Civitella für die Gallerie des reichen Kunstfreundes Quandt. Dieser ehemalige Leipziger Tabakfabrikant und nachherige Baron und Gutsbesitzer gehörte jener Reihe reicher Kaufleute an, welche aus der Geld- in die Geburtsaristokratie übertraten

und im Ganzen für Kunst und Wissenschaft unendlich mehr gethan haben als die letztere, fühleud, daß sie sich damit erst adeln könnten. Quandt, ein hinkender, geistreich wohlwollender Bonvivant, erfüllte die Aufgabe des Kunstmäceus mit Geschick und spielte eine große Rolle im Leben vieler damaliger Dresdener Künstler — nur zu oft ein wohlthätiger Deus ex machina in jener unsäglich armseligen Zeit!

Von Richters Arbeiten aus dieser Zeit ist ein Theil auch von ihm radirt. Obwohl sehr werthvoll durch die nach Koch's Vorgang strenge Auffassung der Natur und die so organisch mit ihr verbundene figürliche Staffage, verrathen sie eine besondere Eigenthümlichkeit doch noch nicht. Entscheidend sollte erst die Berufung zum Lehrer an der Zeichenschule in Meißen im Jahre 1828 werden, wo er anfing, sich allein in der reizenden Gegend herumzutreiben, zuerst ohne ihr etwas abgewinnen zu können, da sein Herz noch eigensinnig an Italien hing, ähnlich wie ein Freund von ihm, der auf der Reise dahin Tirol zu Fuß durchwandert, und, um sich die Zeit zu vertreiben, den Don Carlos vor sich her liest, statt rechts und links zu schauen. Indeß man konnte kein geborner Maler sein, ohne daß die unendliche Schönheit des damaligen Meißen nach und nach doch wirkte. In den zwischen den engen Schluchten überall am Berg hinaufkletternden Häusern und Gärten, Gäßchen und Weinbergen, Stadtmauern und Thürmen, dem so unendlich malerischen Schloß und Dom, dann weiterhin in den Burgen und Dörfern auf und ab an der Elbe, in dem Wechselspiel des hinter Mühlen und Weihern, Kapellen und Bäumen auftauchenden und sich wiederversteckenden Flusses mit seinen lieblichen Thälern, die sich von allen Seiten nach Meißen zu öffnen, ist ein Schatz von malerischer Poesie ver-

borgen, und die Welt von Reiz — man kann sagen — fix und fertig vorhanden, die Richter bald so anmuthig schildern sollte.

Natürlich — war er doch durch Jugendeindrücke und Erziehung ein ebenso vollberechtigter Dresdener Philister als irgend einer! — hatte Richter nun nachdem er das Ziel jedes biederen Deutschen, eine Anstellung, erhalten, nichts Eiligeres zu thun als zu heirathen. Er lernte also sofort das engumfriedete Familienleben von einer neuen schönen Seite kennen. Trotz alles Glücks der Ehe wuchs aber doch nach etlichen Jahren die Sehnsucht nach Italien und aus dem Philisterium in die freie Welt der Schönheit, nach und nach so mächtig in ihm an, daß er es nicht mehr länger in Meißen aushielt, und sich durch den Verkauf eines Bildes Geld verschaffte um wieder nach Rom zurückzukehren. Da wird die Frau krank, und das lange Wochen dauernde Krankenlager verschlingt auch das Reisegeld. Eine Tour in die sächsische Schweiz bis Tetschen und Aussig muß für Italien entschädigen. Und siehe! Es fällt ihm auf dieser Fahrt durch deutsche Gauen wie Schuppen von den Augen, daß auch die heimische Natur Schönheit und Poesie genug habe, der Bann auf seiner Seele ist gebrochen, und von nun an kann ihn nichts mehr abbringen, sich ganz und unbeirrt der Darstellung deutscher Natur und deutschen Volkes zu widmen!

Als ich im Jahre 1836 zum ersten Mal den Namen des damals eben von Meißen nach Dresden an die Akademie Berufenen im sächsischen Kunstverein unter einer großen Landschaft las, wußte die Welt noch nichts von der Zukunft, die dem Künstler beschieden. Dieselbe stellte als Frucht jener Reise den Schreckenstein dar, eine imponirende Burgruine auf

steilem Fels über der Elbe unterhalb Tetschen. Abendgluth ist über die Landschaft ausgegossen und eine Fähre setzt über den Fluß, von einem Alten geleitet, mit muthigen Jünglingen und sinnenden Mädchen, in Mitten ein glückliches Brautpaar, die alle dem Spiele eines greisen Harfners lauschen, Es war eine herrlich gesunde Romantik in dem Bilde dieser vom Saitenklang, wie der großartigen Naturscenerie, gehobenen Gesellschaft, und man mußte an den Strom des Lebens denken, dessen Ueberschiffung in so bunter Reihe die Kunst und die Frauen allein uns beglückend machen. Ohne brillante Technik, eher ungeschickt, ein wenig kühl gemalt, hatte doch das Bild in seiner einfach großartigen Stimmung etwas zwingendes, daß man sich seiner Poesie mit unendlichem Behagen hingab. Bald darauf sah ich nun auch den jugendlichen Meister selbst, eine hohe aber so schlicht bürgerliche Gestalt, von so bescheidener fast schüchterner Zurückhaltung, daß man wohl allenfalls einen ehrlichen, soliden Handwerksmann, oder einen frommen Dorfschulmeister in ihm gesucht hätte, schwerlich aber einen Künstler der romantischen Schule. Erst bei näherem Zusehen fiel Einem in seinen großen blauen Augen mit dem kindlich frommen Ausdruck bisweilen ein besonders helles Erglänzen wie von innerem Licht auf, das die Züge des hartknochigen, durchgearbeiteten, gleich einem altdeutschen Heiligen von reichem Lockenwuchs eingerahmten Gesichtes eigenthümlich beseelte, ja verklärte. In dem spezifisch sächsischen, fast kümmerlich schlichten Aeußeren an Rietschel erinnernd, mit denselben Spuren einer unter harten Entbehrungen verbrachten Jugend im Gesicht, war doch Richter eine harmonischere, wenn auch anspruchslosere Erscheinung, als der zwischen einem Vulkan und Leichenbitter seltsam steckengebliebene Bildhauer. Ueber die heiter

bescheidene Liebenswürdigkeit, das wohlthuend tiefe und schöne Gemüth des Mannes konnte kein Zweifel bestehen, wenn man ihn näher betrachtete, wie er Abends in der Kneipe zwischen seinen Freunden, dem frommen Nazarener Peschel und dem trocken witzigen Stimmungslandschafter Oehme saß. Sie bildeten zusammen ein unzertrennliches Kleeblatt von Stillen im Lande, in welchem Richter als der offenbar weitaus bedeutendste wie der Heiland zwischen den beiden Jüngern saß, wenn sie sich ihre Bemerkungen bei einer Stange des entsetzlich schlechten sächsischen Bieres immer nur ganz leise mittheilten. Von Zeit zu Zeit überflog dann das kluge wohlwollende Gesicht Richter's jene eigenthümliche Helle gleich einem Sonnenstrahl, der durch mattes Gewölk verstohlen bricht um rasch wieder zu verschwinden. Hätte es damals noch Ofenbänke in den Schenken gegeben, so würde sie dieses berühmte Trifolium unstreitig monopolisirt haben, da sie sich nun mit dem dunkelsten Winkel begnügen mußten in dem an sich finstern und ärmlichen Meißner'schen Cafe in der Schloßgasse, dessen einzigen Schmuck die nickende Porzellanfigur des Inhabers bildete, während in drei Stückchen alten Zwetschgenkuchens nebst einigen Tassen Blümchenkaffee und „Cacao" — um alle Aufregungen zu vermeiden — die Ausstattung bestand. Kein Mensch dachte in jener frühen Zeit daran, daß der wohl als begabt geachtete, aber weder von Anderen noch sich selbst auch nur entfernt in seiner Bedeutung geahnte Künstler dereinst einen solch großen Ruf erlangen würde.

Auch später als sein Namen schon in allen deutschen Landen galt, malte sich in der ziemlich düsteren nackten Kammer eines kleinen Hauses der pirnaischen Vorstadt mit ihren rauchigen Wänden und dem Ameublement der paar Rohrstühle

und dem tannenen Tisch, auf dem er seine unsterblichen Illustrationen gewöhnlich gleich auf die Holzstöcke zu zeichnen pflegte, nicht die unermeßlich reiche Welt, die unendliche Fülle von Gestalten, die ihr stiller Inwohner da niederzulegen pflegte.

Vielleicht findet man überhaupt, daß der Phantasiereichthum des Inhabers zu demjenigen, der sich in der malerischen Ausstattung des Arbeitszimmers oder Ateliers ausspricht, im umgekehrten Verhältnisse zu stehen pflegt. Etwas Nüchterneres, die hübsche Aussicht auf den Garten ausgenommen, konnte man sich nicht denken, als Göth'es oder Schiller's Arbeitszimmer, in denen auch nicht der leiseste Luxus oder nur irgend etwas, was die Einbildungskraft hätte erregen — oder abziehen — können, enthalten war. Dem gleichen System entsprachen die Ateliers des Cornelius in Berlin, Schwind's in München, Delaroche's in Paris, um nur Einige zu nennen, und so auch unseres Richter in Dresden durchaus. Sie waren alle gleich nackt und einfach. Von jenem modernen System, aus dem Atelier mit ausgesuchtestem Raffinement ein Kunstkabinet aller möglichen Kostbarkeiten zu machen, unter welchen dann die sämmtlichen Werke des Besitzers anscheinend so achtlos wie verlorene Perlen herumliegen, um dem Eintretenden den Eindruck eines unermeßlichen Reichthums, der reinsten Verschwendung göttlicher Gedanken zu machen, davon hatte man noch keine Ahnung. Es ist eine Genialität ganz moderner Gattung, die sich in der Kostbarkeit persischer Teppiche, herrlicher Gobelins, reicher Renaissance-Schränke an den Wänden, in Büsten, Abgüssen, Waffen, Harnischen, alten Hosen und Kappenstiefeln von sechs Jahrhunderten ein Großes thut und sich in magisch gebro-

chenem mysteriösen Helldunkel einhüllt, das nichts zu unterscheiden gestattet. Das Klappern scheint eben nun einmal heute mehr als irgend etwas Anderes zum Handwerk zu gehören!

Eine ziemliche Zahl von Jahren malte Richter noch in seinem bescheidenen Atelier so fort, dazwischen hinein auch einmal radirend, und nur im Sommer im lieblichen Loschwitz, wo jedes Haus eine Richter'sche Scene bot Erholung suchend, bis sein Illustrationstalent Seitens seines Freundes, des Leipziger Buchhändlers Georg Wigand, zuerst Verwendung fand, und zwar für „das malerische und romantische Deutschland", jenes zu seiner Zeit in Jedermanns Händen befindliche populäre Werk. Die Noth war auch hier, wie so oft, die Mutter der Erfindungen, und die deutsche Nation verdankte bald ihren berühmtesten Illustrator dem Umstande, daß eben seine Malerei in jener ärmlichen Zeit nicht ging. Das Colorit war ohnehin nicht seine Stärke und neben einer ihm eigenthümlichen, unruhig trippelnden, kleinlichen Handschrift ist seine Farbenbehandlung nicht frei von jener auffallenden Unbeholfenheit in Anwendung des Helldunkels, welche die gesammte deutsche Malerei der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts charakterisirt. Es waren nach und nach eine „Genoseva", „Abendandacht", „Dorfmusikanten" u. a. m. entstanden, lauter Bilder, die nichts von coloristischen Fortschritten verrathen. So drängte es ihn von selbst zu Aquarellen und Zeichnungen, wo er sich nicht zu einer Ausführlichkeit genöthigt sah, die ihm, der sich seinem ganzen Charakter gemäß lieber mit der Andeutung begnügte, weder geläufig noch sympathisch war, und wo es ihm freistand, den unendlichen Gestaltenreichthum, den sein unermeßliches Gedächtniß und seine scharfe Beobachtung beständig bot, mit Hülfe seiner Phantasie

zu den reizendsten Erfindungen zu verwerthen. Da lag also, besonders bei der Nachbarschaft Leipzig's mit seinen unternehmungslustigen Buchhändlern, die Versuchung zum Illustriren um so näher, als damals gerade sich die ersten Anfänge jener Verzierungslust von Frankreich nach Deutschland herüberverpflanzt hatten. Eugen Neureuther der im Cid und den reizenden Arabesken zu Göthe's Balladen, sowie in den bairischen Gebirgsliedern, den vielberufenen Schnaderhüpfeln, einen direkt an Dürer anknüpfenden eigenthümlich nationalen und mit unermeßlichem Beifall belohnten Anfang gemacht, reizte den Unternehmungsgeist zur Nachahmung. So ward denn Richter, der sich ja bei seinen Compositionen bereits mit verwandter Weise in der Mährchenwelt der Romantik umgethan, bald vielfach in dieser Richtung in Anspruch genommen.

Die erste bedeutende Unternehmung jener Zeit nach dem „malerischen und romantischen Deutschland" waren die Illustrationen zu den deutschen Volksbüchern, vorab zu Musäus' Volksmärchen. Die leicht ironisch modernisirende, nicht eben poetische, aber dem Rationalismus des Jahrhunderts der „Aufklärung" um so mehr entsprechende Behandlung des alten Stoffes hat Richter wunderbar glücklich mit dem echtesten künstlerischen Gehalt zu erfüllen, in's reinste Gold der Poesie umzuwandeln gewußt. Aus der nüchternen Anschauung der „Gebildeten" übersetzte er sie in den naiven Volkston und zwar vorzugsweise in das mitteldeutsche, besonders sächsische moderne Volksleben zurück, womit er ihnen den richtigen Boden und ein ungeheures, sich selber oder die Herren Vettern mit Entzücken wiederfindendes Publikum zurückgewann. Wie sich etwa Stadtkinder die erzählten Begebenheiten denken, die

Engelgestalten am Kirchenaltar und die Ritter und Riesen aus dem Puppentheater vor Augen, wo dann Alles zusammenfließt: die vornehme Frau zur Fee, die alten Nachbarinnen zu Hexen und der Metzgermeister im Haus gegenüber zum kinderfressenden Popanz wird, ganz so stellt Richter diese Märchen dar. Indem er da nun all seine Jugenderinnerungen zumal verwendete, hat er aus dem Einfältigen die reinste Einfalt, aus dem Kindischen das Kindliche, Naive, Unschuldige, Unbefangene mit seltenem Geschick herauszubilden verstanden. Es ist dieser Zug naiver Kindlichkeit, der durch seine ganze Produktion hindurch geht, gleichviel ob sie ernsthaft, fromm, wehmüthig oder schalkhaft, ja burlesk und possenhaft sei. Dazu dient ihm unübertrefflich auch sein Strich, sei's der Contour oder selbst der Schattirung. Man kann aus demselben gleich errathen was er vorstellt; je höher und edler der Gegenstand, um so strenger und edler wird auch die Linie, mit der er ihn umschreibt, bis sie sich in seinen Engeln und Heiligen und der himmlischen Mutter oft bis zur Größe eines Dürer emporschwingt. Umgekehrt bei den komischen Figuren ist sein Strich so baumelnd, schlottrig und unsicher, fast trunken, so burlesk in seinen Wendungen, daß man lachen muß, noch ehe man nur sieht was denn vorgestellt werden soll. Es ist wie mit einer komischen Melodie, wo der Text auch entbehrlich wird. Man sehe sich so einen Rücken irgend eines lüderlichen Handwerksburschen oder Bummlers an: auch ohne die Vorderseite zu kennen, ist man im Stande zu wissen, wessen Geistes Kind man vor sich hat.

Unübersehbar ist nun die Fülle an komischen, direkt aus dem Leben gegriffenen Gestalten, von Landstreichern, wie man sie neben dem fast verschwundenen Geschlecht der Hand=

werksburschen heute noch sieht, von Bänkelsängern, Schnurranten, Marktschreiern, Krämern und Handwerkern aller möglichen Gattungen, deren er jede von nun an in ihren besonderen Eigenthümlichkeiten mit dem ganzen Detail ihres körperlichen und kostümlichen Apparats, ihrer Bewegung und Mimik belauscht. Wie unwiderstehlich sind dann ferner durchaus die resp. Ehehälften, Pastoren, dann jenes Geschlecht kleiner Beamten, die man in Sachsen „Calkelatersch" Revisoren nennt, Bürgermeister und Rathsherren, Polizeidiener und Büttel mit und ohne Zopf, den er in allen möglichen und unmöglichen Variationen in Dresden noch häufig genug in Natura gesehen und im treuesten Gedächtniß aufbewahrt hatte, mit einem Wort der deutsche Spießbürger ihm gelungen! Vor seinen Schilderungen muß man sich eingestehen, daß gewißlich keine Nation der Welt sich einen solchen Luxus von originellen Figuren und Typen erlaubt hat, als die deutsche in diesem verhältnißmäßig engen Bezirke. Man staunt, bis zu welchem nicht immer erbaulichen Grade sich die unsägliche Verzwicktheit unserer damaligen Staatsverfassung und unserer sozialen Sitten auf dem Aeußern der unter ihrem Einfluß Stehenden ausgeprägt, welche wunderbare Carricaturen sie nach und nach aus ihnen gemacht hat!

Auf diesem Hinter- beziehungsweise Vordergrunde tummelt sich nun die liebenswürdigste Kinderschaar, die Richter, der selbst eine zahlreiche Familie hatte, mit unendlicher Liebe in all' ihren Regungen beobachtete. Das naive, unbewußt liebenswürdige der Kindernatur schildert er unübertrefflich, und gerade die Nebeneinanderstellung dieser Welt in ihrer Anmuth und Treuherzigkeit mit den nicht weniger überzeugenden knorrigen Gestalten ihrer Eltern, Erzieher und Vor-

münder birgt eine Poesie des Contrastes, die von um so unwiderstehlicherer Wirkung ist, als selbst seine ärgsten Carricaturen mit einer Sicherheit und Selbstverständlichkeit der Existenz auftreten, uns einen Glauben an sich und ihr Recht mitzutheilen wissen, der sie immer als direkt in der Wirklichkeit gefunden, als ganz arglos gegeben, von allem Forcirten und Gemachten weit entfernt erscheinen läßt.

Zwischen den Kindern und den eigentlich komischen Figuren stehen nun immer die realistisch angenehmen, zunächst die hübschen drallen Dirnen, deren runde Wädchen und volle Busen er uns mit einer gewissen liebevollen Theilnahme schildert, und deren unschuldig pausbackige, ehrlich neugierige Gesichter, bei aller Zucht und Ehrbarkeit doch keine irgend hervortretende Abneigung gegen das Küssen verrathen. Elegante, sentimentale oder gar vornehme Damen übersetzt er sich lieber in diese gesündere Sphäre, modische Puppen sind nicht seine Sache. Um so besser gelingt ihm das Naturwüchsige, vom einfachen Triebe ohne Reflexion bestimmte, das die Frauen mit den Kindern so oft gemein haben, das sinnige, herzliche, bezaubernd fragende Lächeln der Einfalt, die Magie der unendlichen Treue, Reinheit und Frömmigkeit. Alles was am deutschen Weibe wahrhaft Gold ist, die innere und äußere Reinlichkeit des Daseins, das greift er mit unfehlbarer Sicherheit heraus in seiner Darstellung. Und nun endlich noch wie köstlich sind seine jungen Burschen, seine Ritter und Knappen! Brav und treu, tapfer und handfest verleugnen sie doch alle miteinander weder den gesunden Hunger und noch viel weniger den ewigen Durst. Ist es nicht überaus bezeichnend, daß während man in der gesammten italienischen Kunst vielleicht keine zehn Trinkscenen findet, der Feldflaschen, der Schnaps-

pullen, der Gefäße und Krüge aller Art, welche die Richter'schen Figuren begleiten, der Kneipscenen, des Essens und Trinkens bei ihm kein Ende ist, und daß gerade seine Illustrationen zu Trinkliedern mit seine populärsten geworden sind?

Aber wir würden ein Wesentliches in unserem Versuch, hinter das Geheimniß des unwiderstehlichen Reizes Richter'scher Kunst zu gelangen, übersehen, wenn wir die Scenerie außer Acht ließen, in die er seine Figuren hineinsetzt. Von den landschaftlichen Anregungen die sich dem Künstler boten und seiner genialen Benüzung derselben war schon früher die Rede. In der Verbindung der landschaftlichen Natur und der sie belebenden Thierwelt mit den menschlichen Characteren, — hier liegt der unsägliche idyllische Reiz, das wahrhaft Gewinnende in allen seinen Compositionen. Wahre Muster dieser Gattung sind jene zwei so weit verbreiteten, zuerst vom sächsischen Kunstverein im Jahre 1848 als Nietenblätter dargebotene Radirungen: einer im dichten Waldesdunkel verborgenen Höhle, vor der Genovefa sammt dem mit der Hirschkuh spielenden Schmerzenreich sitzt, umgeben von allen Bewohnern des Waldes, drolligen Häslein und Eichhörnchen, Hirsch und Reh, und unzähliger Vögel zwitschernder Schaar, die mit den armen Verbannten in innigster Vertraulichkeit leben. Oder jener Riesengebirgslandschaft mit Rübezahl, wie er der armen Frau erscheint. Sie geben uns besser als alles Andere ein Bild von der großen Meisterschaft, mit welcher Richter die gesammte Thierwelt nicht weniger als die landschaftliche Natur beherrscht, und sie in ihren Beziehungen zum Menschen schildert, besonders die Hausthiere aller Gattungen, nicht zu vergessen die gefiederten Insassen der Hühnerhöfe. Auch in der vielbeliebten Art die Thiere zur humoristischen Schilderung

der menschlichen Schwächen und Eigenheiten zu gebrauchen, wie sie in Reinecke gipfelte, versuchte er in „Wanders Fabeln“ zahlreichen Märchen sich mit entschiedenem Glück und einer harmlosen Schalkhaftigkeit, die jedenfalls künstlerisch noch reiner und wohlthuender wirkt, als die ätzende Schärfe der Kaulbach'schen Satyre.

Richter's Zeichnungen fanden nach und nach eine unermeßliche Verbreitung, vor Allem in einer seiner frühesten Produktionen, die zugleich jedenfalls eine der gehaltreichsten ist, in Bechstein's Märchenbuch, von dem in 14—15 Auflagen nach und nach hunderttausende von Exemplaren in alle Volkskreise gelangt sind und seinen Namen in jede Kinderstube hineintrugen. In diesen Märchenbildern sind alle seine Vorzüge in charakteristischer Weise vereinigt. Er versteht es hier, die Repräsentanten einer vergangenen, ja einer mythischen Zeit als erratische Blöcke mit der unseren malerisch zu mischen. Obwohl er alle alten Kostüme vortrefflich behandelt, besonders den Zopf wie z. B. im Vicar von Wakefield, so entnimmt er doch ihre Träger mehr oder weniger immer der Gegenwart in seinen Märchenbildern und macht aus seinem Rübezahl einen alten hühnenhaft gewaltigen Kohlenbrenner, aus den Gnomen lustige, untersetzte sächsische Bergleute, und nur die Feen und Engel lassen uns in ihrem bald neckischen, bald beglückenden Wohlwollen, oder in ihrer Reinheit und dem eigenthümlichen Paaren von Strenge und Milde die Existenz der übersinnlichen Welt nie vergessen, welche in die mit so vollem Behagen geschilderte wirkliche überall hereinragt. Denn auch des tiefsten Ernstes, der Wehmuth und Trauer, Andacht und vollen Hingebung der Seele an Gott ist der Meister nicht weniger fähig als der humoristischen Wendung, und

wahrhaft rührend offenbart sich diese Gemüthsseite in einer Reihe von Heften, die unendlich populär geworden sind: den Bildern zu Schiller's „Lied von der Glocke," „Beschauliches und Erbauliches", „Vater Unser", „Altes und Neues", — letzteres zugleich die beste Probe seines herrlichen landschaftlichen Talents, bald streng bald weniger stylisirend.

Dagegen zeigen uns sowohl seine eigenen Radirungen, als die nach seinen Zeichnungen neuerdings durch Photographiedruck vervielfältigten Werke, daß seine Hauptstärke eben doch in den von ihm selbst auf Holz gezeichneten und nur mit einer oder zwei Strichlagen schattirten Compositionen besteht. Diese wirken in ihrer eigenthümlichen Verbindung von Styl und Realismus entschieden am anregendsten auf die Phantasie und machen weitaus den höchsten Eindruck der Wahrheit, welche durch die größere Ausführlichkeit und feinere Nüancirung der Schilderung in sofern eher verliert, als sie es der Einbildungskraft erschwert, das Fehlende zu ergänzen. Deshalb können auch die Oelbilder des Meisters, trotz der reizendsten Composition weniger befriedigen, da besonders in den späteren die zunehmend bunt naturalistisch gegebene Wirklichkeit uns das Unwahrscheinliche der poetischen Zuthat augenblicklich fühlbar macht. Er hat deren denn auch nicht viele gemacht; eines der hübschesten ist jener an schönem Maientag von der Waldkapelle auf den grünen Wiesenplan herauskommende mittelalterliche Hochzeitszug voll allerliebster den Liebesjubel in der ganzen Natur schildernder Einzelzüge. Das Gemälde ist in der Sammlung moderner Bilder der Dresdener Gallerie. Eigenthümlich und für sein absolut deutsches Wesen bezeichnend ist es, daß Italien, das doch einen so großen Eindruck auf ihn machte, sich künstlerisch wenig fruchtbar für

ihn erwies. Das Wenige, was sich von Schilderungen italienischer Natur oder des doch so malerischen Volkslebens in seinen Arbeiten findet, ist unerheblich. Die Ursache ist nicht schwer zu errathen, und die Thatsache bezeugt nur, wie dieser Künstler eine so echt und einzig deutsche Natur ist. Für das was ihn eigentlich groß macht, das Gemüthliche und Schalkhafte, jene still genügsame „Kartoffelpoesie", wie wir Jüngeren sie übermüthig nannten, giebt es auf dem klassischen Boden eigentlich keine Anhaltspunkte. Das Volk hat von jener Gemüthstiefe, Liebesfülle und harmlosen Unschuld nur wenig, dem Lande fehlt der deutsche Waldesduft, der uns eben aus seinen Schilderungen so bezaubernd anweht und wie der Urquell seiner Poesie ist.

Will man sich Richter's Bedeutung vollständig klar machen, so muß man sich einmal vergegenwärtigen, was ihn von seinen illustrirenden Vorgängern, den Chodowiecki, Ramberg, Rezsch unterscheidet. Da sieht man erst, wie er die Welt, die er darstellt, eigentlich fast aus dem Nichts herausgeschaffen, oder wie er sie vielmehr aus jenem frischen, ewig sprudelnden Quell der Natur geschöpft hat, der eben nur für die begünstigten Sonntagskinder quillt. Von der süßlichen, sentimental faden Manierirtheit beider letzterer gar nicht zu reden, in der sich nie ein natürlicher und naiver Zug entdecken läßt. Auch der wahrere, doch nüchterne und dürre Berliner schildert nicht das eigentliche Volk, es existirt gar nicht für ihn und er hat keine Ahnung von seinem Wesen so wenig als von der reichen Schönheitswelt, die seiner beständigen Berührung mit der Natur, in Haus und Garten, Hof und Flur entquillt. Während Richter ein Idyllendichter ersten Ranges ist, gerade wenn er den Philister schil-

dert, so zeigt uns Chodowiecki, wenn er das Gleiche thut, daß er selbst der ärgste von Allen sei. Ueberdies ist ihm Richter in jener ersten und größten Fähigkeit, jedwedem Ding und jeder Form ihren Gehalt an malerischem Reiz abzusehen und zur Erscheinung zu bringen, ganz unvergleichlich überlegen. Gerade in diesem Stück wird er innerhalb seiner Sphäre vollständig epochemachend, Alles ist bei ihm beseelt, spricht und stimmt mit, erhält eine malerische d. h. relativ schöne Gestalt, und die Lumpe sogar am meisten.

Das eben ist sein unvergängliches Verdienst, daß man das deutsche Leben, welches bei Chodowiecki ob seiner steifleinenen Tölpelhaftigkeit fast bemitleidenswerth, bei Ramberg und Retzsch ob seiner widerlich sentimentalen, lüsternen Geziertheit gar verächtlich aussieht, bei ihm in seiner rechten Gemüths-Tiefe, seiner naiven Unverdorbenheit, unverwüstlichen Frische und Gesundheit kennen lernt. Am meisten verwandt ist der Künstler unstreitig mit Schwind, der ja aus dem gleichen Dürer'schen Quell geschöpft. Aber wo der eine anfängt, hört der andere auf; sie ergänzen sich wechselseitig, ohne sich eigentlich zu berühren, denn wie Richter, selbst dazu gehörend, nur das Volk, den niederen Bürgerstand schildert, so Schwind, ein geborner Edelmann, nur die höheren Stände, das Ritterthum, kurz das Aristokratische in dem von Haus aus so ganz und gar nicht auf Gleichheit gestellten, sondern so reich gegliederten germanischen Leben. Beide lieben, ihrem malerischen Talente entsprechend, die Mischung frei erfundener Gestalten der religiösen oder Märchenwelt mit den der Wirklichkeit abgelauschten. Beide verfolgen damit einerlei Zweck: die gemeine Wirklichkeit zu adeln und in die freie Welt der Dichtung zu heben. Nichtsdestoweniger

unterscheidet sich hier Richter von Schwind mit am wesentlichsten. Jener wurzelt in der Wirklichkeit, Schwind in der romantischen Welt. Der niedereren Sphäre, in welcher er sich bewegt entsprechend, ist er im Ganzen weit realistischer, unmittelbarer als Schwind und geht in der strengen rythmischen Durchbildung der Form nie so weit. Seine idealen Figuren gehören bei ihm fast alle der religiösen Sphäre an, seine Engel, denn weit darüber geht er nie hinaus, haben, im Gegensatze auch zu den vornehmen des Overbek und Führich, etwas kindlich frisches, von katholischer Mystik ist er sehr fern und sein Christenthum ist echt protestantisch gemüthvoll, ja streift leise an pietistischen Charakter, so weit das mit der gesunden und kernigen Art seines Empfindens vereinbar, die bekanntlich Wein, Weiber und Gesang wie jeden irdischen Genuß in Ehren vollkommen zu würdigen weiß.

Die Welt, der Ludwig Richter in seinen Werken ein so unvergleichliches Denkmal gesetzt, ist zum großen Theil verschwunden, existirt wenigstens nur noch in den abgelegensten Winkeln Sachsens und Thüringens halbwegs in dieser Weise fort. Die Eisenbahnen haben den wandernden Handwerksburschen, den Marktkrämern und Bänkelsängern, das deutsche Reich all den hunderterlei Auswüchsen behaglicher Kleinstaaterei ein schnelles Ende bereitet. Das deutsche Volk bekommt schon durch die gemeinsamen Institutionen, durch die Erfüllung der allgemeinen Wehrpflicht ein strammeres Aussehen. Noch mehr aber durch seine Theilnahme und Mitwirkung an den großen Aufgaben des Staates. Mit dem schwindenden Partikularismus verlieren sich auch seine hartnäckigsten Träger, das Spießbürger- und kleine Beamtenthum, selbst der Bauer vermag einer gewaltigen Umwandlung nicht zu entrinnen und ver-

wandelt sich in einen spekulativen „Landwirth." Was die Mannigfaltigkeit unseres Lebens durch das Schwinden jener Uebertreibung des Individualismus bis in's Fratzenhafte verliert, das gewinnt unstreitig die Race im Allgemeinen an fester selbstvertrauender Haltung. Daß der Styl unseres Lebens überhaupt ein reichlicherer und größerer geworden, und daß jetzt Fleisch auf jeden Tisch kömmt, ist der Schönheit eben so zuträglich als der Gesundheit daß das Strohdach dem Schiefer Platz macht. Das kann uns über die Verwandlung jener oft doch etwas gar zu blöd und kläglich auftretenden guten Unterthanen in stolze, selbstbewußte Bürger um so eher trösten, als uns bei dem eigensinnigen Sondergeist der Deutschen schwerlich jemals die Originale ganz ausgehen werden. Noch viel weniger dürfte sich die Kinder- und Frauenwelt in Zukunft sehr verändern, es wäre denn zu ihrem Vortheil in Folge besserer Pflege. Oder der Natursinn unseres Volkes aufhören, den deutschen Dörfern und Städtchen das Gepräge jener Gemüthlichkeit aufzudrücken, die nun einmal nicht nur Frau und Kind, sondern auch Haus und Garten, Hund und Katze eben so gut in's Herz schließt, sich mit ihnen zu einem einzigen wohlthuenden Ganzen „der Haushaltung" verbindet. Wird aber dieser Sinn für behagliche Häuslichkeit hoffentlich ein unverlierbares Eigenthum unseres Volkes bleiben, so wird man auch für ihren Spiegel, wie ihn uns der Meister der deutschen Idylle in seinen Werken vorhält, immer Sinn und Verständniß behalten, sich an ihnen in guten Stunden zu erfreuen, in trüben zu trösten nie aufhören.

III.

Ernst Rietschel.

Ein totaler Umschwung unserer Kunst in der ersten Hälfte des Jahrhunderts war, wie wir bei Cornelius gesehen, die nothwendige Folge des wiedererwachenden nationalen Geistes. Der Sinn davon ist kein anderer als der der Umbildung einer importirten oder charakterlos kosmopolitischen und daher inhaltslosen Form zu einer spezifisch deutschen. Bald trägt denn die deutsche Kunst auch alle Kennzeichen einer solchen Verjüngung und Wiedergeburt: zunächst das Ueberwiegen des stofflichen Gehaltes über die Form und die Technik: das jungfräulich keusche, herbe und strenge bei der vorherrschend idealen Richtung und die liebevoll ängstliche Anlehnung an die Natur bei der realistischen. Aber eine harmonische Vereinigung der in Deutschland von jeher so starken Idealität mit dem nicht minder ausgeprägten eigensinnigsten, charakterfestesten Individualismus, wie sie sich bei Dürer, Cornelius oder bei Menzel findet und den Grundtypus unseres nationalen Charakters auch in der Kunst ausmacht, gelang damals doch nur äußerst selten, in der Regel herrscht der eine oder der andere einseitig vor. Vielleicht könnte man die beiden Richtungen auch die süd- und norddeutsche nennen, da die ideali-

sirende mehr dem Wesen jener, die realistische mehr dem der nördlichen Hälfte entspricht, wie sich beide in Schiller und Lessing personifiziren, zwischen denen Göthe eine glückliche Mitte hält.

In der Skulptur nun gelangte jene Verjüngung erheblich später zum Durchbruch als in der Malerei. Nicht allein, daß sie überhaupt bei uns keine so populäre Kunst als die letztere war, sondern sie erfordert auch Mittel, die das damals so arme Deutschland in den seltensten Fällen aufzubringen wußte. Darum gehört ihr Anfang in diesem Jahrhundert durchaus der mit Carstens ziemlich parallel gehenden, nur viel glänzender und erfolgreicher, weil vollendeter aufgetretenen Thorwaldsen'schen antikisirenden Richtung an oder der den Uebergang vom Zopf zum heutigen malerischen Styl der Italiener bildenden Canova'schen, die in Deutschland Dannecker, vertrat; der edle aber inhaltsleere und von vornehmer Kälte keineswegs freie Styl Thorwaldsen's und seiner Schule konnte aber das Herz unseres Volkes so wenig sympathisch berühren als die süßliche Weichlichkeit des Italieners irgend einen anderen Eindruck auf das unter unaufhörlichen Kämpfen herangewachsene, von Schiller und Kant erzogene harte Geschlecht zu machen vermochte als den des Abscheu's und der Verachtung; nur in den „höchsten Kreisen" etwa Wien's sympathisirte man mit seinem Sybaritismus. Weit mehr dem deutschen Naturell entsprach der Berliner G. Schadow, der in seinen Idealfiguren strenge Großartigkeit mit ernstem Bestreben nach Charakteristik paart und in seinen Portrait-Statuen, vorab dem Ziethen ganz wie schon Dürer und Holbein und Pet. Vischer beweist, daß die schärfste Individualisirung mit Nichten die Idealität aufhebt. Er ist seit

Schlüter der erste wahrhaft deutsche Bildhauer. Hatte Schadow nun die Emancipation von dem Zopf wie der antikisirenden Richtung begonnen, so ward dieselbe in München fortgeführt durch Schwanthaler, der bei Thorwaldsen anknüpfte, jedoch um sich alsbald zu einem Romantiker auszuwachsen, der alle Laster der Cornelianischen Schule besaß und nur ihre Tugenden entbehrte. Daß solche grobe Rohheit ohne alle Tiefe, die in ihrem saloppen Wesen weder Styl noch Naturgefühl noch malerisches Talent offenbart, sich je einen Weltruf erringen konnte, wäre unbegreiflich, müßte man nicht an dieselbe Verwilderung des Geschmacks bei der Malerei denken. Und eine Zeitlang schien es wirklich, als ob diese klobige Bierbrauer-Plastik, die nur das Verlotterte am süddeutschen Wesen zum Ausdruck bringt, — die darum alles auf die „Auffassung" gab, weil sie jeder Anstrengung feind und alles feineren Gefühls entbehrend eben nicht im Stande war irgend etwas bis zur Schönheit durchzubilden, herrschend werden könnte. Was aber schon bei der Malerei nur schwer erträglich — die Vernachlässigung der Form, des Naturstudiums — das wird bei der schon durch die Einfachheit ihrer Aufgaben auf eine so viel größere Vollendung des Einzelnen hingewiesenen Bildhauerei unleidlich.

Daher war nach dem durch einen frühen Tod leider unterbrochenen aber erfolgreichen Anlauf R. Schadow's, des Sohnes Gottfried's, zu einem unserer deutschen Empfindungsweise besser entsprechenden Stile, die Fortsetzung solchen Strebens durch Rauch ebenso wohl eine Nothwendigkeit, als eine That von unermeßlicher Tragweite. Obwohl der Meister die vollkommene Loslösung von jenem antikisirenden Canova-Stil, der ihn zunächst beherrscht, noch nicht überall vollständig

erreicht und oft noch ein gewisses sinnlich reizendes, ja selbst modern elegantes Wesen behält, — wie es sich in seiner Königin Louise und den Victorien der Walhalla am charakteristischsten ausspricht.

Aus seiner auf dem gründlichsten Naturstudium basirenden Schule gingen bekanntlich eine so große Zahl trefflicher Künstler hervor, daß durch sie die deutsche Plastik plötzlich auf einer höheren Stufe der Vollendung erschien, als sie die Malerei bis dahin gewonnen hatte; auch der Künstler entstammte ihr, der — noch mehr als der Meister selber — in einer Reihe von ewig gültigen Werken dem spezifisch norddeutsch protestantischen Bestandtheil unseres nationalen Wesens zum energischsten und für die Epoche bedeutendsten Ausdruck verhelfen sollte. Denn wenn die Schöpfungen irgend eines modernen Künstlers auf Klassizität Anspruch machen können, weil sie eine Anzahl von Typen seines Volkes und seiner Ideale in einer für jenes eben so charakteristischen als für alle Zeiten gültigen Form zu gestalten verstunden, so sind das die Ernst Rietschel's. In ihnen ist die individualisirende mit der idealisirenden, die malerische mit der rein plastischen Richtung in so harmonischer Weise verschmolzen, wie es nur in den seltensten Fällen gelingt, dann aber allemal zu Produktionen von ungewöhnlichem Werthe führt.

Es ist eines der rührendsten Lebensbilder, das Rietschel uns in seiner von ihm für seine Kinder verfaßten Selbstbiographie und ihrer Ergänzung durch Oppermann bietet, einem Buch, das in keiner deutschen Familie fehlen sollte. Denn finden wir in ihm ein nur zu wahres Bild einstigen deutschen Jammers und all der Kläglichkeit, die bei einer in ihren sozialen Verhältnissen wie politischen Verfassung so

tief herabgekommenen Nation sich einnisten, so gibt es nicht minder auch ein Bild des edelsten begeisterndsten Aufschwungs, des glänzendsten Sieges des Genius über all diese Misère. Wenn ihre Folgen den Helden wie einst Schiller, nach kaum errungenem Triumphe, erschöpft vom Kampfe, auf der Wahlstatt hinsinken lassen, so kann das den Eindruck nur vermehren.

Für uns bietet sich zunächst als Räthsel dar: wie der Junge, der am 15. Dezember 1804 zu Pulniz als drittes Kind eines armen aber geachteten Handschuhmachers das Licht der Welt erblickte, in dem kleinen sächsischen Städtchen zu irgend einem Kunsttrieb kommen, wie eine Kunstbefähigung in ihm enstehen konnte. Es waren weder künstlerische Traditionen in der Familie lebendig, noch gab es irgend etwas Schönes weit und breit zu sehen. Das armseligste italienische Nest hat noch mehr was von Formenschönheit eine Ahnung gibt, als dieser Volksstamm und diese Gegend, die gleichwohl außer unserm Rietschel noch den ihm in so vielem verwandten, wenn auch im Charakter grundverschiedenen Lessing im benachbarten Camenz erzeugte. Um so stärker mag der innere Bildungstrieb geworden sein, da es dem tief religiösen Vater an Idealismus jeder Art keineswegs fehlte, der ihn als festes begeistertes Gottvertrauen in aller Trübsal immer aufrecht erhielt. Dieß erwarb ihm so viel Respekt, daß der Sohn wohl in der bittersten Armuth, aber doch ohne ihre Demüthigungen, ohne ihre erniedrigenden Eindrücke aufwachsen konnte. Von Liebe zu allem Bildlichen erfüllt, fing derselbe schon an zu zeichnen, ehe er recht gehen konnte, und zeigte ein so ausgesprochenes Talent dabei, daß er im achten Jahre schon von einem armseligen Zeichenlehrer des Orts umsonst als Schüler aufgenommen wird, wo wir ihn bald zum „Altgesellen“ vor=

gerückt finden, der dem Meister Wachstuchtischdecken und Scheiben für Schützen malen hilft. Dann spielt der 1813er Krieg hinein in das Knabenleben: das vorbeiziehende Völkergemisch weckt die Nachahmungslust und das Beobachtungstalent, und der Knabe verdient sich durch Portraitiren der Kosaken und Baschkiren sein erstes Taschengeld. Beim Donner der Schlacht von Dresden, im Feuerschein brennender Dörfer, erhielt er die ersten Lektionen von Nationalbewußtsein und Vaterlandsliebe.

Das Elend und die Verarmung zeigten sich aber in dem ausgeplünderten Lande erst recht nach der Befreiung des heimischen Bodens, und der arme Ernst machte jetzt alle möglichen Mässigkeitsstudien, seine Arbeit theilte sich zwischen Aehrenlesen wie Ruth, und Copiren der Bilderbogen, auf denen der Nördlinger Volz unsere Siege über die Franzosen nicht viel schlechter als unsere Spezialberichterstatter illustrirter Zeitungen schilderte. Endlich nachdem der in seiner Art gebildete und allgemein geachtete Vater die Küsterstelle des Orts erhalten, ward der ärgsten Dürftigkeit einigermaßen gesteuert. Da gab es nun für den Jungen Botendienste in die Pfarrhöfe zu thun, und dadurch erweiterte sich seine Weltkenntniß. Entzückend und bestimmend für alle Zukunft wirkte auf den demüthig bescheidenen, frommgläubigen Knaben aber der Anblick von Dresden, wohin ihn der Vater eines schönen Sommersonntages mitnahm, und wo er bei einer Tante einige Zeit bleiben durfte. Hier wird sein Schicksal entschieden, hier bereichert sich seine ideale Welt dermaßen mit neuen Eindrücken, daß sie ihm nie mehr entschwinden. Wer hätte nicht die stille Seligkeit gefühlt, die uns der erste Anblick wirklicher Kunstwerke und besonders der imponirendsten von allen,

derer der Architektur, bereitet! Hiezu kam aber auch bald noch die Kenntniß der schönen Literatur, die den jungen Geist befruchtete: er erhielt Spieß'sche Romane in die Hand und ließ sich von Lafontaine rühren. Ein gewisser empfindungsvoller, thränenseliger Zug hat ihn ja nie verlassen, und er gehörte lebenslang durchaus zu den „sentimentalen Eichen". Nach der Heimkehr ward er allgemach das malerische Factotum der ganzen Stadt, machte Stickmuster, Ladenschilder, Transparente mit brennenden Herzen, malte Blumenguirlanden auf ein Brautbett, vorzüglich gingen aber alle Stammbücher der Pulsnizer Jugend durch seine Hände, um von ihm mit Landschaften, Blumen und „Symbolen" geschmückt zu werden. Sein Taschengeld vermehrte sich um so zusehender, als ihm der Schuster durchaus keine Auslagen verursachte, und nicht nur, daß er sich zuletzt selbst ernährte, zu seiner Confirmation vermochte er sich sogar, zum erstenmal in seinem Leben, einen neuen Anzug anzuschaffen!

Ein Ergreifen des Künstlerberufs lag aber trotzdem so gar nicht in den Vorstellungen der ganzen Verwandtschaft des armen Jungen, daß wir ihn jetzt alsbald, seiner schönen Handschrift halber zum Kaufmann bestimmt, bei einem Krämer Schnupftabak abwiegen sehen. Troß seines demüthigen guten Willens offenbarte sich indeß doch bald seine völlige Unfähigkeit als Jünger Merkur's und ein buckliger College, der ihn gern los sein wollte, gab ihm nun zuerst den Gedanken ein Maler zu werden, und an die Dresdener Akademie zu gehen, „wo der Unterricht nichts koste".

Merkwürdig ist, daß in dieser ganzen Jugend von Hunger und Kummer, aber auch von Demuth und Gottvertrauen, nichts, gar nichts an das Feuer des Genies zu erin-

nern scheint, das später so mächtig unter der feuchtwarmen sentimentalen Rinde Rietschel's brannte. Es war jener Billigkeitsgrund, der zuletzt durchschlug, um so mehr, als ein zu Rath gezogener Architekt die Eltern auf Grund der Zeichnungen des Jungen bestärkte und die Möglichkeit der Ausführung zeigte. Ernst wandert also eines schönen Tages mit dem Vater endlich nach Dresden, und die Sprache versagt ihm vor innerer Erregung den Dienst, als er zum erstenmal vor einem Akademieprofessor steht. Der nimmt ihn wohlwollend auf, kann ihn aber, ein ächter Pedant, erst für den Herbst in die Anstalt bringen, also muß Rietschel wieder nach Hause. Als endlich die Stunde zum Beginn der Künstlerlaufbahn schlug, machte sich Rietschel mit sechs Thalern in der Tasche wieder auf den Weg, der die Unsterblichkeit zum Ziel hatte. Einstweilen bis er zu den Sternen gelangt, hat er aber noch einen rauhen Pfad vor sich in diesem Erdenwallen, das sich nun zunächst bei einer Waschfrau fortsetzte, wo ihm Nacht's unter'm Dach das Bett am Munde anfror. Er lebte ächt sächsisch von Blümchen-Kaffee, Brod und Obst, zusammen mit dem Kupferstecher Thäter, wozu sich bald auch noch andere Freunde gesellten, die alle ebenso arm als er, dann ihr Lebenlang verbunden blieben und auch alle die Spuren des ewigen Hungerns, wie der durch die Armuth aufgedrungenen schüchternen Bescheidenheit noch in der ganzen Haltung trugen, als ich sie fünfzehn Jahre später kennen lernte.

Am Schluß des in unermeßlichstem Fleiß verbrachten Jahres fiel Rietschel für eine große Zeichnung nicht nur eine Goldprämie von 25 Thalern in den Schooß, die ihn bei seinem Nahrungssystem auf ein Vierteljahr lang aller Sorgen enthob, sondern er bekam auch noch seinen Namen zum ersten-

mal gedruckt zu lesen auf der Liste der Preisträger, und ein verschwenderischer Mäzen schenkte ihm einen Dukaten. Kein Wunder, wenn ihm nun der Kamm schwoll und er sich zu der übermüthigen Idee verstieg, einmal in einem Speisehause, also warm zu essen. Natürlich stahl er sich so bald als möglich wieder weg und glaubte Jedermann müsse ihm den Luxus ansehen, den er sich erlaubt. Wie ausschweifend seine Phantasie bereits war, beweist noch mehr der Umstand, daß es ihm in unheilvoller Stunde sogar einmal einfiel, sich ein paar Pfannkuchen kaufen zu wollen, und er vom teuflischen Gelüste richtig bis in die Nähe des Kuchenbäckers geführt ward. Vom Gewissen endlich gerührt, sehen wir ihn dann plötzlich laufen so schnell er kann, freilich sollte ihm der dies Mal noch besiegte Versucher bald noch gefährlicher nahen, da er mit zwei anderen Freunden zu einer alten Wittwe mit einziger Tochter und reizenden Enkelin zog, in die sich natürlich alle drei sofort verliebten. Daß sie sich, unverdorben und schwärmerisch tugendhaft, wie sie alle waren, keinen unrechten Gedanken erlaubten, das ist eigentlich selbstverständlich, aber sie gaben überdieß noch so eifersüchtig auf einander Acht, daß das Mädchen schon dadurch von aller Anfechtung befreit blieb, wenn man auch in dem traulichen Familienleben das süße Gift nur um so gründlicher eingesogen haben mag.

Er hatte es durch unermüdlichen Fleiß nun schon so weit gebracht, daß er nicht nur am Schluß des zweiten Jahres jenen Preis wieder erhielt, sondern auch seine Zeichnungen als Vorlagen für die Akademie und andere Schulen angekauft wurden, und wegen seines musterhaften Betragens sein Zutritt in mehrere angesehene Familien, verbunden mit Freitischen, erfolgte. Für den Meisel entschied er sich indeß erst als ihm

eine Unterstützung eröffnet wurde, wenn er Modelleur für das Einsiedel'sche Eisenwerk Lauchhammer werden wolle. Sie bestund in drei Thalern monatlich, die denn auch mit allerhand kleinen Nebenverdiensten vorerst ausreichen mußten. Da kein Unterricht in der Plastik an der Akademie gegeben ward, so suchte er sich mühsam selbst fortzuhelfen und plagte sich so drei Jahre ziemlich nutzlos herum, weil ihm alle technische Unterweisung so sehr fehlte, daß er nicht einmal eine Thonfigur aufzubauen wußte. Eine wirkliche Anregung fand er bei dem immer insipider werdenden Aufenthalt in dem gründlich verzopften Dresden erst als Näke und Vogel, die der neudeutschen Nazarenischen Richtung angehörten an die Akademie kamen. Durch sie und andere Gleichgesinnte wurde er nun in die ganze Ueberschwenglichkeit der Romantik eingeführt. Alle seine Zeichnungen aus dieser Zeit sprechen das aus. Ihm entsteht die Freude an der Kunst nicht aus der an der schönen Gestalt wie Rauch, sondern weil er sie zum Ausdruck seines Innern macht, — sie ist ihm eine Sprache, kein Spiegel. Es zeigt sich das recht in einer Zeichnung, die er kurz vor seiner Abreise von Dresden machte; in der ersten Abtheilung schützen Glaube und Unschuld ein Kind, in der zweiten folgt das aufgeblühte Mädchen einem verführerischen Jüngling und in der dritten tröstet die Verirrte und Verlassene der Engel des Lebens: es ist die Erinnerung an die erwähnte Enkelin. Diese Begeisterung für Tugend und Reinheit begleitete ihn überall, förderte bald und hemmte auch seine Schritte. Da war es denn ein wahres Glück für ihn, daß er an den Heiden Rauch kam.

Als Rietschel, endlich von Dresden sich losreißend, mit Empfehlungen versehen bei Rauch vorsprach, wollte ihn dieser

erst nicht nehmen, bis er seine Zeichnungen gesehen, worauf die Annahme sofort erfolgte. Die Portraite von vier Tirolern, die Rietschel kennen gelernt und zeichnete, gefielen dem Meister so, daß von da an sein Schicksal entschieden war. Rauch gewann den Schüler bald so lieb, daß er ihn in seine eigene Werkstatt aufnahm und zu seinen Abenden heranzog. Nichtsdestoweniger konnte Rietschel's Geschmack, der durch die Dresdener Nazarener den Altdeutschen zu und ganz von der Antike abgewendet worden war, noch lange nicht zu Neigung oder Verständniß für die letztere wie ihr heiteres Heidenthum gelangen, und Rauch war oft darüber ärgerlich. Demungeachtet war er nach kurzer Zeit dessen bester Schüler und dem Meister so lieb geworden, daß er ihn 1827 für das ihm selbst angetragene Denkmal des Königs Friedrich August empfahl, welches er denn auch erhielt, wenn auch erst zwei Jahre später beginnen konnte.

Rietschel wäre nun eigentlich in behaglichen Verhältnissen gewesen. Aber das scharfe, schneidend verständige Wesen, das anmaßliche Selbstgefühl der Berliner stieß den weichen und schüchternen, schwärmerisch religiösen jungen Mann ab. Die Berührung mit Hegelianern, die Bekanntschaft mit Juden und Franzosen — Hitzig's liebenswürdiger Familie und Chamisso — bewirkte nur, daß der sentimentale Sachse in ihm reagirte und sich seine Freundschaft für den abwesenden Thäter bis zur Schwärmerei steigerte. Ihn sah er wieder, da er 1828 als Repräsentant des Atelier's das Dürerfest in Nürnberg besuchen durfte; hier lernte er auch Cornelius, Kaulbach, Herrmann u. A. m. kennen und auf dem Rückwege über Weimar wurde er sogar, fast gegen seinen Willen, zu Göthe geführt. Zu dieser Zeit kamen auch Drake und Steinhäuser in's Atelier,

wo schon Kiß war, die sich ihm alle befreundeten. Durch ein näheres Verhältniß zu Männern wie Reinick, Kugler, Gruppe, Erdmann, Schöll, Wackernagel, mußte sich nach und nach sein Horizont mächtig erweitern. Indeß hatte er noch lange Jahre an sich zu schaffen, bis er die angeborene und anerzogene larmoyante Kümmerlichkeit des Wesens hinreichend los wurde, und in Berlin war es ihm behaglicher erst wieder, als es ihm gelang, den geliebten Thäter zu sich zu bringen, der wie später Ludwig Richter eine gewisse „Kartoffelpoesie", wie sie jugendlicher Uebermuth nannte, mit ihm theilte, die ihn noch lange charakterisirt. Auch verlangte er in dieser Zeit zuviel von sich und kam deßhalb aus der Katzenjammerstimmung nicht heraus. Das gesunde Wesen Rauch's und dessen Frische fehlte ihm überhaupt, Jugendarmuth und Christenthum kehrten ihn in sich. An einem David, den er für sich anfing, konnte er sich nicht Genüge thun und riß ihn zuletzt wieder ein. Es war an der Zeit, daß seinem gesunkenen Selbstvertrauen sich etwas bot, daran er sich wieder aufrichten konnte. Da gewann er denn den Preis bei der akademischen Concurrenz um das Reisestipendium nach Italien; sein Relief, den Abschied der Penelope von ihrem Vater darstellend, wurde von den Richtern „ob der ungesuchten Natürlichkeit seiner Motive und der seltenen Tiefe des Ausdrucks" besonders gelobt, also wiederum wegen jener Kunst von innen heraus, die nun einmal das spezifisch deutsche Kennzeichen ist.

Aber als „Ausländer" konnte er das Stipendium nicht erhalten, wofür ihm auf ausdrückliche Empfehlung des Senats das sächsische verliehen ward. Jetzt besuchte er auch einmal wieder den Vater, dem er kurz zuvor das Geld zur Abtragung einer Hypothekschuld verschafft und genoß das

Glück des Wiedersehens und des ersten Triumphes. Auf der Rückreise über Lauchhammer aber, dessen Eigenthümer ihn großmüthig seiner Verpflichtung entlassen, lernt er seine nachherige Braut kennen und gewann in ihrem Bruder neben Thäter den zweiten Freund für's Leben.

Der bald darauf erfolgte Tod seines geliebten Vaters zeigt uns, wie ächt sein Talent ist. Denn statt daß ihn der Schmerz lähmte, begeisterte er ihn vielmehr zu einer großen Composition: das Wiedersehen Josephs mit seinem Vater Jakob, die wiederum „ob ihrer tiefen Empfindung" großen Beifall erntete. Aus derselben Zeit stammt auch ein Einzug Christi in Jerusalem, wo er mit dem richtigen Takte des Genie's nicht das Kirchliche, sondern das rein Menschliche vorzugsweise hervorhebt — den Jubel des sich nach einem Erlöser sehnenden Volkes, wie die sehr verschiedenen Empfindungen der Apostel. Diese ebenso eigenthümliche als in ihrer Strenge an die Altdeutschen erinnernde Composition ist hochinteressant. Mit Rauch kam Rietschel alsdann zur Vollendung des Max-Joseph-Monuments nach München, und in Weimar sah er Göthe nicht nur wieder, sondern ward begünstigt bei der Umarbeitung der bekannten Rauch'schen Statuette mitzuwirken. Daß er den Eindruck von Göthe's Persönlichkeit auf sich wirken ließ, versteht sich.

Sein Einzug Christi gab aber Göthe zu dem sehr bezeichnenden Winke Veranlassung: „Wenn man doch nur die Frömmigkeit, die im Leben so nothwendig und liebenswürdig ist, von der Kunst sondern wollte, wo sie eben wegen ihrer Einfalt und Würde die Energie niederhält und nur dem höchsten Geiste Freiheit läßt, sich mit ihr zu vereinigen, wo nicht sie zu überwinden." Göthe traf damit das gebundene,

kränkliche Wesen, das die Frömmigkeit bei den Romantikern erzeugte und das auch Rietschel noch lange Jahre begleitete. In München befreundete sich dieser mit Schwind — er hatte ihn durch Thäter kennen lernen — mit Schaller, Kaulbach, Schnorr, lauter Romantikern, aus weiter Ferne ward ihm auch Cornelius Gegenstand der Verehrung. Die Modellirung einer Figur für das Giebelfeld der Glyptothek, des Vasenmalers nach Haller's Entwurf, gelang ihm so gut, daß sie alle Concurrenten hinter sich ließ, während er zugleich am Monumente Max Josephs die schönste Figur, jene reizende Bavaria, nach Rauch's Modell ausführte, die in ihrem kecken, gedrungenen, frisch sinnlichen, kerngesunden Wesen, den Charakter des bairischen Volksstamms so köstlich veredelt wiedergiebt und uns so unwiderleglich zeigt, wie dankbar dergleichen Personifikationen für die Kunst sind, wenn sie mit Talent angefaßt und zu wirklicher Charakteristik benützt werden. Bis Innsbruck begleitete er den nach Italien reisenden Meister und Freund, an dem er zeitlebens mit unendlicher Pietät hing.

Sie war es, die den so bescheidenen und zurückhaltenden Mann im Leben weit mehr förderte, als es ein vordringendes Wesen jemals vermocht hätte. Er war so dankbar, daß alle Welt ein Vergnügen daran fand, ihn zu verpflichten.

Indeß war Rietschel doch schon an den Punkt gelangt, wo seine Weichheit mit Nichten mehr die Entwicklung vollkommen selbständiger Anschauungen und ihre Geltendmachung hinderte. Als ihm, der bis zu Rauch's Wiederkehr das Münchener Atelier hütete, der Meister voll Bewunderung vor Thorwaldsen und mit einer fast zu großen eigenen Bescheidenheit schrieb, erwiderte er unter Anderm: Rauch könne Werke schaffen, die nicht nur das Kennerauge ergötzten, sondern, was

noch weit mehr ist, die auch vom Volke begriffen werden, es erheben, erfreuen, versittlichen, begeistern — und nur dadurch erhalte ein Kunstwerk die wahre Autorität! Solche Werke möchten noch eine Stufe höher stehen." Das ist nicht nur höchst charakteristisch für seine Auffassung der Kunst, sondern bezeichnet auch ebenso scharf den Mangel Thorwaldsen's wie Rauch's Stärke. Wie dann freilich Thorwaldsen selber kam, begeisterte er den zu Bewunderung und Verehrung so geneigten Rietschel, der ihn in der Ferne sehr richtig beurtheilte, alsbald auf's Höchste. Nachdem endlich Rauch zurückgekehrt und das Friedrich-August-Denkmal gesichert war, trat Rietschel am 8. August 1830 sebst die Reise nach Italien an.

Wie einst Cornelius so reiste auch Rietschel zu Fuße. Der Schmutz, die Armuth und Verkommenheit, welche damals noch viel mehr als jetzt den Eintritt in das gelobte Hesperien bezeichnete, machte auch auf Rietschel einen nichts weniger als vortheilhaften Eindruck, und erst im heiteren Florenz athmete er auf und faßte sich ein Herz zur Renaissance. Bezeichnend aber für das Geschmacksstadium, in dem er sich befand, gefielen ihm unter den Bildhauern Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia viel besser als Michel Angelo, dessen herbe Größe ihn zurückstieß, ebenso unter den Malern Masaccio und besonders Ghirlandajo, mehr als die späteren. Das Naive und Individuelle gieng ihm durchaus über das Gewaltige. Ueber Perugia und Rom hinweg besuchte er gleich jetzt Neapel, wo ihn die herrliche Sammlung antiker Bronzen, vor Allem die römische Portraitskulptur und speziell jene Reiterstatue des älteren Balbus im Museo Borbonico festhielt. Grenzenlos war der Eifer, mit dem er sich alsdann in Rom dem Stu-

dium der Kunstschätze aller Art hingab. Es versteht sich, daß eine Menge Studien der dortigen schönen Modelle gezeichnet wurden. Sein Denkmal des Friedrich August entschloß er sich, und zwar offenbar im Sinne des Ghiberti, umzucomponiren.

Rietschel hatte schon in Neapel Bendemann getroffen, in Rom fanden sich Schadow mit Sohn, Hildebrand, Hübner ein, auch Felix Mendelsohn war damals in Rom, und so ward er mehr oder weniger in die süßlich romantischen Anschauungen dieses Kreises älterer Düsseldorfer, nicht eben zu seinem Vortheil, hineingezogen. Man hatte sich dort, getragen von dem enthusiastischen Beifall eines unverständigen Publikums, das in Deutschland jeder neuen Form der Sentimentalität immer mit Jubel entgegenkömmt, ein wenig in dieselbe Selbstüberschätzung hineingeredet wie seinerzeit der um Cornelius versammelte Kreis, nur daß Bendemann und Lessing die Rollen Raphael's und Michel Angelo's noch sehr viel weniger auszufüllen vermochten, als Overbek und Cornelius. Die behagliche Wohlhäbigkeit der eigenen Existenz vermehrte natürlich auch die gesellige Anziehungskraft und mußte so jene Illusion nothwendig steigern. Rietschel's einfache Lauterkeit sowohl als sein ächtes Talent, das sich nie selbst genügte, sondern in beständigem Ringen sich abmühte, bewahrte ihn indeß vor solch gefährlicher Selbstzufriedenheit und trennte ihn leise von den Glücklichen. Dafür traf er Erwin Spekter und Preller, den er schon von Dresden her kannte.

Früher aber als er wollte, trieben ihn die in der Romagna ausbrechenden Unruhen, die auch in Rom viele Störung herbeiführten und den Aufenthalt in Italien unsicher machten, in die Heimath zurück. Ueber München, wo ihn der Auftrag,

Luther's Büste für die Walhalla zu fertigen beglückte, wandte er sich zunächst nach Berlin, um sich hier mit Albertine Trautschold, der erwähnten Jugendliebe, seinen Hausstand zu gründen.

In Rauch's Atelier wurde nun rüstig an dem Hülfsmodell für das Friedrich-August-Denkmal gearbeitet. Die Costümfrage machte ihm hier unsägliche Schwierigkeiten. Denn das Comité, welches nach deutscher Art, anmaßlich unwissende Dilettanten in der Kunst wie in der Politik zu Richtern über die Wissenden zu machen, die Sache zu leiten hatte, legte dem Künstler sowohl für eine idealisirende als eine realistische Behandlung alle möglichen Hindernisse in den Weg durch seine geschwätzige Superklugheit. Es versagte dem zopfigsten König, den Sachsen je gehabt, der aus Stolz nie den Fuß auf's Dresdener Pflaster gesetzt, aber durch seinen starrköpfigen Souveränitätsglauben und eine bornirte Anhänglichkeit an Napoleon sein Land in's Unglück gestürzt und die Hälfte davon verloren hatte, den Zopf, den er doch lebenslang getragen, und steckte ihn gleichwohl nicht in ein ideales Costüm, sondern — in ein Gewand aus der Zeit Karls des Großen! Als das von Rietschel mit Widerwillen gemachte Modell kam, war man entsetzt über den eigenen Unsinn und forderte ein neues, realistischeres, natürlich aber wieder ohne den spezifisch charakteristischen Zopf. Auch an den schönen in Rom entstandenen vier Figuren der Regententugenden für das Postament hatte man viel auszusetzen, besonders erschien den Herren komischer Weise die Gerechtigkeit viel zu strenge, bis der Prinz Johann als Vorstand und jedenfalls Gescheidtester von Allen, endlich auf den vernünftigen Gedanken kam, den Künstler machen zu lassen. Die Arbeit zog sich unter mancherlei

Zwischenfällen bis 1839 hin, und ist schließlich durch die vielen Köche an diesem Brei allerdings sehr empfindlich verschlechtert worden. Ihre Solidität und die Strenge der Ausführung aber versöhnte doch mit einer gewissen unverkennbaren Kälte der Auffassung, die ein solch endloses Hin- und Herreden allemal zur unausbleiblichen Folge hat. Auf alle Fälle ist sie ein Wunder von edler Kunst gegen die liederlichen Figuren, mit denen gleichzeitig Schwanthaler Deutschland überschwemmte, dem Geschmack unserer Zeit Schandsäulen aufrichtend.

Rietschel hatte indessen die Professur der Bildhauerei an der Akademie in Dresden erhalten und war nach Vollendung des Hülfsmodells in Rauch's Atelier und seiner Verheirathung 1832 dorthin übergesiedelt. Hier hatte er die Skulptur, die gänzlich vergessen worden, gewissermassen neu einzuführen und die Schule aus dem Nichts heraus zu organisiren, eine Aufgabe, die seiner ächt deutschen, unüberwindlichen Pflichttreue glänzend gelingen sollte.

Rastlos aber arbeitete er zugleich an dem Denkmal weiter. Zunächst führte er die Tugenden vortrefflich charakteristisch, streng und edel mit starken Anklängen an Ghiberti durch. Sie geriethen auch in Berlin gut im Gusse, dagegen mißglückte der unselige König, der aus Lokalpatriotismus die Operation in Dresden überstehen sollte. Gelegentlich dieses Mißgeschicks lernte ich, eben nach Dresden gekommen, den nicht wenig aufgeregten Meister zuerst persönlich kennen. Die lange, hagere, durch eine etwas gebeugte Haltung charakterisirte, aber stark knochige und mächtige Figur, mit den eingefallenen Wangen, welche schon damals die Anlage zu Brustleiden in Folge der in der Jugend durchgemachten Entbehrungen ahnen ließen,

contrastirte seltsam mit der mächtigen Stirn, überwallt von reichem dunkellockigem Haar. Der Mann mit sanfter Stimme und ruhig tiefem, fast bittendem und dann wieder unter den sinnlich buschigen, schwarzen Brauen in der Begeisterung feurig hervorblitzendem Blicke war in seiner äußeren Erscheinung eine merkwürdige Mischung von ächt dämonischem Genie und halb verhungertem Schulmeisterthum. Er erschien in seiner nervigen Zähigkeit kerndeutsch, wie ein Dürer'sches Porträt, dabei aber doch auch so ächt sächsisch, daß er darin selbst Ludwig Richter überbot. Fast demüthig bescheiden in der Unterhaltung, zeigte er aber doch nichts von jener berühmten sächsischen Höflichkeit, auf deren Glatteis sich's so bänglich geht, weil man jeden Augenblick durchzubrechen fürchtet. Er hatte im Gegentheil etwas überaus Gewinnendes, Zutrauenerweckendes, und schließlich eben doch ganz Ueberwältigendes, ohne daß es die Meisten nur merkten. Im Gespräche, dem er sich gerne voll hingab, brach sein tiefes Gemüth und seine reiche expansive Natur bald durch und eine edle Humanität benahm jedes drückende Gefühl der Ueberlegenheit, seine Begeisterung für alles Schöne riß mit fort. Er hatte daher bald eine große Zahl oft vortrefflicher Schüler, die zeitlebens mit großer Liebe an ihm hingen, von denen ich hier nur Schilling, Wittig, Dondorf, Kietz, Dorer nennen will. Mehrere von ihnen halfen schon mit bei der Verzierung des Leipziger Universitätsgebäudes mit Skulpturen, die er um diese Zeit begann, — eine Arbeit, die weit entfernt ist, den Meister des Luther-Denkmals ahnen zu lassen, und noch sehr an den Nachwehen der schwächlichen Düsseldorfer Romantik, einer gewissen schüchternen Zierlichkeit leidet, durch die sein eigenes auf energischere Charakteristik, auf größere Formengebung hindrängendes Wesen nur ab und zu durch-

bricht, nichts destoweniger aber jenen durchaus edlen Eindruck macht, der allen seinen Werken und ihm selber eigen ist. Die Reliefs des Giebelfelds, sowie des die Culturgeschichte darstellenden Frieses sind schlicht und oft fast peinlich nüchtern, manchmal kleinlich gebunden und schwunglos, aber natürlich, gesund, naiv in der Bewegung der Figuren, der Styl ahmt nicht ohne Glück den der jedesmaligen Zeitperiode nach. Auch die beiden Portalstatuen charakterisiren sich als die Arbeit eines noch ganz unfertigen, aber bedeutenden Talents. Es zeigt sich übrigens schon viel eigenthümlicher entwickelt in einer etwa gleichzeitig entstandenen Anzahl von Büsten darunter die seiner eigenen Frau und Böttiger's, wo das edel Weibliche der einen, das faunische schmarozerhafte Wesen des Anderen mit unvergleichlicher Entschiedenheit und kühner Meisterschaft, dabei vereinigt mit einer seltenen Durchbildung der Form zur Erscheinung gebracht ist. Hier, sieht man, war der Unterricht Donatello's auf keinen unfruchtbaren Boden gefallen.

Um diese Zeit erhielt Rietschel auch einmal einen Ruf nach München an die Akademie. Er lehnte ihn ab und zeigte in der Motivirung dieses Entschlusses gegen Rauch, wie richtig er sich selber und Andere beurtheilte. „Einen Gegenstand vollenden und mit all den Kräften, die ich habe, dem näher bringen, was er als plastisches Kunstwerk werden soll — das ist mein Streben. Dort würde ich aber über Hals und Kopf eilen müssen, und darüber versinken. Das fast dämonische Kunsttreiben des Königs hat mich manchmal nicht zu wahrer Freude daran kommen lassen." Der an seiner Stelle berufene Schwanthaler unterlag bald der Versuchung, die überhaupt das eigentliche Verhängniß der Münchener Kunst war und es ihr allein schon unmöglich machte, sich zu einer wirklich

klassischen zu entwickeln. Von seiner richtigen Einsicht gab er auch einen Beweis, als er, mit Tieck und Carus in beständigem Verkehr, durch Rauch die Aufgabe erhielt, eine Büste des Ersteren zu machen. „Nur nicht zu zahm", hatte ihm jener geschrieben, und spiegelte damit im Grunde sowohl seine Meinung von Rietschel als die des damaligen Deutschlands ab, welches Tieck für einen Heros hielt. Wirklich glich er im Aeußern einem solchen: er besaß einen in seiner Art bezaubernden Dichterkopf. Rietschel schrieb zurück: „Den weichen und romantischen Tieck kann ich mir nicht heroisch, wohl aber nobel denken". Es kam übrigens nicht dazu, sondern Pierre Jean David machte ihn und natürlich aus ihm einen Heros, der uns allerdings (nach Rietschel's treffendem Ausdruck) „des Nachts im Traum beunruhigen" könnte. Daß er dem Franzosen unendlich überlegen sei, fühlte Rietschel bei aller seiner Bescheidenheit denn doch nicht nur heraus, sondern sprach es auch, freilich nur dem intimsten Freunde gegenüber aus. Es geschah als man mit jener würdelosen ja niederträchtigen Gesinnung, die in Dresden allem Fremden gegenüber fast noch klägliche aufzutreten pflegte als in den übrigen deutschen Landen, aus dem Franzosen unter mitleidigem Seitenblicke auf die einheimischen Künstler, den Löwen des Tages machte.

Es war im Jahre 1835, um die Zeit des Verlustes seiner geliebten ersten Frau, daß Rietschel von dem reichen Kunstfreund v. Quandt den Auftrag zu einer in's Bad gehenden Nymphe empfing. Ich erinnere mich noch heute mit Vergnügen an das Entzücken, in das die angenehm graziöse Auffassung besonders des Kopfes, die so liebenswürdig und doch so frei von aller Lüsternheit, so keusch und natürlich war, und ebenso die reizend vollendete Ausführung durch ihre feine und

den Naturalismus leichthin streifende Behandlung mich versetzte. Von der Schwanthaler'schen Rohheit herkommend, vergaß ich darüber vollkommen das noch etwas befangene der Haltung, wie ein starkes Bestandtheil Düsseldorfischer Romantik. Diese Figur ist fast die einzige directe Huldigung geblieben, die er, unähnlich seinem Lehrer Rauch, der Frauenschönheit brachte. Und doch zeigte er bald wie empfänglich er für dieselbe war, als er sich zum zweiten Male verheirathete. Aber auch diese Frau, seines Freundes Carus Tochter, verlor er nach anderthalb Jahren wieder. Aus der tiefen Melancholie, in welche ihn solches Unglück stürzte, riß ihn erst wieder der Bau des neuen Dresdener Hoftheaters und die Fülle von Aufgaben, welche ihm damit übertragen wurden: er erhielt die Ausführung der beiden Giebelfelder, sowie der Statuen Göthe's und Schiller's, Gluck's und Mozart's. Leider sind die Ersteren bei dem Brande später zu Grunde gegangen, was, da auch die Modelle nur theilweise erhalten sind, um so mehr zu beklagen ist, als Rietschel bei diesem Werke zuerst als fertiger Meister mit einer bei ihm völlig neuen Freiheit und Großartigkeit auftrat. Hierzu trug nicht wenig der Wetteifer mit dem von Semper nach Dresden zur Mitwirkung berufenen Ernst Hähnel bei, welcher den Meister zur höchsten Anspannung seiner Kräfte reizte, um es der antikisirenden Großartigkeit im Styl des letzteren gleich zu thun, ohne doch irgend etwas von der eigenen, weniger pathetisch als gefühlswarm gestimmten Persönlichkeit aufzugeben.

Das nördliche Giebelfeld zeigt die Tragödie und als deren Repräsentantin die Muse, zu deren Füßen Orest nach dem Morde Aegisthos' und der Klytämnestra flüchtet, von den Furien verfolgt und von Apoll und Athene geschützt. Das

leidenschaftliche Pathos der Bewegung ist hier trefflich gelungen, es bringt eine hohe dramatische Lebendigkeit in die Gruppe, ohne die plastische Gemessenheit zu überschreiten, die Formen sind edel und doch individualisirt. Das Ganze erinnert in der scharfen Behandlung der Gewänder, welche einen so wohlthätigen Contrast zu der einfachen Größe der Form beim Nackten bildet, sowie in der energischen Schattenwirkung vielfach an Phidias und dabei ist nicht die Spur der gewöhnlichen Kälte antikisirender Richtungen.

Das andere Giebelfeld schildert die Macht der Musik, welche durch den auf einem Adler sich aufschwingenden Genius derselben als Mittelpunkt, dann durch eine Anzahl oft sehr glücklich erfundener, einerseits die heroische, andererseits die erotische Musik darstellender Gruppen versinnlicht wird. Die vollendete Originalität dieser Arbeiten, welche eine fast malerische Wirkung mit rythmischer Durchbildung der Linie und scharfer Charakteristik in seltenem Maße vereinen, ist so auffallend, daß man diese rasche Steigerung und Entfesselung seines eigensten Wesens nur besonderen Einflüssen zuschreiben kann. Die Concurrenz mit Hähnel drängte ihn schon dem Idealismus gegenüber das eigene zur Individualisirung und mehr malerischen Behandlung neigende Wesen nur um so schärfer herauszukehren, aber auch größer, männlicher und stylvoller zu werden. Dieß hat auch auf die sitzenden Dichterfiguren gewirkt, von denen besonders Göthe und Schiller vortrefflich gelungen sind und durch ihre idealere, reichere Gewandung wie die Isolirung manche Vortheile vor dem späteren Doppelmonument voraus haben.

Mit diesem Werke sehen wir den Künstler nun der vollen Mittagshöhe seiner Kunst nahe gekommen. Ist hier

also wie überall der Wetteifer mit dem Freunde offenbar wohlthätig gewesen, so waren doch auch andere Einflüsse noch mächtiger geworden. Es hatte sich nämlich allmälig durch das Hinzutreten des genialen Semper's, dann Bendemann's, Hübner's, Ludwig Richter's, endlich 1847 durch die Berufung Schnorr's überhaupt ein ungleich lebendigeres und anregenderes Kunstleben in Dresden entwickelt, welches gerade durch seine heftigen Gegensätze aufs förderndste für den Meister wirkte. Dazu trat der beständige Umgang mit den sonstigen bedeutenden Männern, welche die einst so preziös zimpferliche sächsische Hauptstadt erfrischend belebten: mit Eduard Devrient, Berthold Auerbach, der Schröder-Devrient ꝛc., von denen allen er auch unübertrefflich edel aufgefaßte Relief-Portraite machte. Eine um 1843 durch die Niederlande bis nach Paris ausgedehnte Reise hatte ihm nicht minder reiche Eindrücke verschafft, und mit welcher Begeisterung er eines Tages vom Milon Jean Goujon's wie der realistischen Skulptur der älteren Franzosen überhaupt sprach, und ihr merkwürdiges Studium des Nackten rühmte, erinnere ich selbst mich noch recht gut. Diese Tour erweiterte seinen Gesichtskreis und machte ihm auch noch klarer, was er schon fühlte, daß jede Kunst, die nicht die Anschauungen und Gefühlsweise ihres Volkes widerspiegle, in der Luft stehe. Bei seiner seltenen Fähigkeit, fremde Kunstrichtungen zu würdigen, auf ihre Eigenart einzugehen und sich doch nicht an sie zu verlieren — davor schützte ihn die mit seinem noch von der armen Jugend her verkümmerten Aeußern so gewaltig contrastirende grandiose Vornehmheit seiner innern Natur — war jene Reise und die mit ihr verbundene Kenntniß der französischen Skulptur für Rietschel von hoher Bedeutung. Er war jetzt

reif, jene einzige Reihe edler und vollendeter Werke zu schaffen, die wir nun in blendendem Zuge aus seiner Werkstatt hervorgehen sehen werden, und deren Betrachtung uns rasch bis zur Höhe seines Kunstschaffens führen wird.

Im Jahre 1844 ward ihm der Auftrag, das Giebelfeld des Berliner Opernhauses durch ein kolossales Hochrelief zu verzieren. Rietschel personifizirte dabei sehr glücklich die im Hause vertretenen Kunstrichtungen, indem er in der Mitte die Muse der Musik auf einem Schwan emporschwebend als Hauptfigur, ihr zur Rechten dann in schön verschlungener Gruppe den Tanz mit den Grazien zur Seite anbrachte, während zur Linken der Dichter mit der komischen und tragischen Muse, der Malerei und Skulptur sich befinden, die Ecken sind mit spielenden Kindern ausgefüllt. Daß ganze 41 Fuß lange, aus 7 bis 8 Fuß hohen Figuren bestehende Werk vollendete der Künstler binnen 8 Monaten in seinem kleinen Atelier auf der Brühl'schen Terasse, wo er gar keinen Abstand hatte, mit so großer Gewissenhaftigkeit, daß es dazu der ganzen kolossalen Thatkraft bedurfte, die er denn auch in hohem Grade besaß. Ich erinnere mich, wie er uns eines Tages von Phidias sprechend, besonders auch den starken Eindruck schilderte, den es ihm gemacht, als er wahrgenommen, daß an dessen Parthenonfiguren alles Einzelne, so ein Ohr, das man von unten herauf gar nicht sehen konnte, weil es an der Wandseite war, mit derselben Vollendung ausgeführt war wie das andere, obwohl er wissen mußte, daß das nie Jemand sehen könne. So wirkt denn auch seine in Zinkguß ausgeführte Composition vortrefflich und zeigt wiederum den Einfluß jener Parthenon-Skulpturen sehr deutilch, besonders in der Behandlung der Gewänder. Alles ist edel und harmonisch

in den Linien der einzelnen Figuren, aber ganz speziell gilt dies von der Composition selbst, obwohl sie durchaus nichts antikisirendes hat, sondern malerisch gehalten ist, eher vielleicht an die Werke der Renaissance erinnert. Gerade dadurch aber entsteht der Eindruck des Lebensvollen.

Nun folgte bald das Ehrenstandbild Thaer's für Leipzig, ein Meisterstück ebenso edler als zutreffender Charakteristik, von dem man nicht begreift, daß es verhältnißmäßig so wenig bekannt bleiben konnte. Der ein ebenso nüchternes als wichtiges Thema durch seine intelligente Behandlung adelnde Lehrer und der praktische Landwirth sind in der demonstrirend gehobenen Hand, den groben Stiefeln, dem höchst charakteristischen Mantel, der ganzen so sicheren als anspruchslos ungezwungenen Erscheinung des Mannes in der Silhouette sowohl als dem Gefüge der einzelnen Linien ebenso schlagend als wohlthuend ausgesprochen. In seiner glücklichen Verbindung der größten realistischen Wahrheit mit hoher rythmischer Durchbildung kann man es nur als ein vollendetes Meisterwerk bezeichnen.

In dieser Zeit entstund auch das schöne Relief des Christengels, der in seinen Armen das göttliche Kind haltend von anderen Engelkindern gefolgt durch die heilige Nacht dahinzieht. Bei ihm und den späteren kleinen so weit verbreiteten Reliefs der vier Jahreszeiten weiß Rietschel hohen Schwung mit so seelenvoller Innigkeit und heiter spielender Grazie zu paaren, daß sie wahre Perlen deutscher Kunst genannt werden müssen, die entzückend, nicht berauschend, uns lindenblüthengleich entgegenduften. Noch einige andere treffliche Compositionen, die er damals entwarf, wie eine Niobe, ein Kindermord, müßen hier genannt werden, die den ganzen

Reichthum und die ganze Eigenthümlichkeit seines Talents in der durchaus originellen Auffassung zeigen.

Um 1847 begann der Meister seine berühmte Pietà (in der Vorhalle der Friedenskirche bei Potsdam), bei deren allmäliger Entstehung nach Vorausgang verschiedener Entwürfe ich am meisten Gelegenheit hatte, seine Art des Arbeitens zu beobachten. Trotz des unermeßlichen Fleißes, den er daran gewendet und der hohen Schönheit, die er im Einzelnen dabei erreicht, ist das Werk in der Durchführung doch nicht aus einem Gusse geworden. Aber eben darum entspricht es vielleicht in höherem Grade als irgend ein anderes des Künstlers eigenstem Wesen, das auch den Zwiespalt zwischen einer eminent idealen Anlage und einem auf die genaueste Individualisirung hindrängenden ängstlichen Naturell, in dem die Eindrücke der ärmlich engen Jugend bestimmend waren, niemals vollständig verwinden konnte. Gerade dieses männliche Ringen gibt seinen Werken das nationale Gepräge, das ihn zum spezifisch deutschesten aller Bildhauer des Jahrhunderts macht: es theilt ihnen zugleich eine edle Wärme mit, die rein idealistischen, und einen Schwung, der realistischen Kunstwerken nie eigen ist. Beide tragen uns über die leisere oder stärkere Disharmonie der einzelnen Theile, die fast immer vorhanden, regelmäßig weg. So ist hier die Madonna von einer Großartigkeit des Styls, ihr Schmerz von einer königlichen Macht und Würde, die nie überboten worden sind. Ihre durchaus plastische, fast antike Auffassung aber steht zu dem viel naturalistischer behandelten nackten Körper des Heilands, wie zu dem rührend edeln, direkt dem herrlichen Titian'schen Zinsgroschen nachgebildeten Christuskopfe mit seiner mehr malerischen als plastischen Auffassung in einem gleich fühlbaren

Gegensatz. Und dennoch, ja vielleicht gerade deswegen macht das Ganze einen so reinen und seelenvollen Eindruck, daß man nicht anders als mit der größten Erhebung, ja Erschütterung vor diesem Kunstwerk steht, in welchem die Subjektivität des Künstlers in einer an die besten antiken Werke erinnernden Weise hinter der Darstellung verschwindet, obschon dieser vielleicht gerade in dieses Bild, das unmittelbar nach dem Tode seiner dritten Frau, die ihm nach wenigen Jahren wiederum entrissen worden, entstand, am meisten Erlebtes gelegt hat.

Der Pietà ließ Rietschel nun seine berühmteste Figur, den Lessing folgen, in welcher jener Zwiespalt allerdings am wenigsten hervortritt. Es ist ihm außer beim Thaer wohl niemals gelungen, etwas so ganz aus einem Gusse, von so gleichmässig klassischer Vollendung in allen Theilen zu machen. Die schwere Aufgabe eines freistehenden Standbildes, von allen Seiten wohlthuend und charakteristisch auszusehen, hat er hier überaus glücklich gelöst, wie denn z. B. gerade auch der Rücken vortrefflich ist. Der Kopf ist ein wahres Meisterstück von Charakteristik und Lebensgefühl, die herrliche freie Stirn, die kurze starke Nase, aus der nicht weniger Lessing'scher Formensinn als Lessing'sche Charakterkraft spricht, das entschlossene Kinn, endlich der beredte Mund, der die Möglichkeit vernichtendster Schärfe wie leichtester Grazie ahnen läßt, geben wie das Feste, Gedrungene der ganzen Figur ein Bild von unübertrefflicher Consequenz, in welchem man den vorurtheilslosen Denker, scharfen Kritiker, kühnen Philosophen und heiteren Weltmann gleich treffend ausgeprägt findet. Ob auch den in Lessing doch so bedeutenden Dichter, darüber könnte man vielleicht eher streiten, als über die außerordentlich befriedigende und befreiende Wirkung, welche das Ganze übt, so wie es ist, worin

sich das Jahrhundert der Aufklärung so unnachahmlich ausspricht. Diese ganz realistische Auffassung, welcher auch der herkömmliche Mantel zum Opfer fiel, — wie Rietschel sagte, habe „Lessing im Leben auch nie etwas zu bemänteln gesucht", — hat eine ganz neue Epoche in der Darstellung solcher Standbilder eingeleitet. Mehr als irgend ein anderes Kunstwerk vielleicht half das Lessingmonument einer einseitigen Herrschaft der naturalistischen Richtung überhaupt, nicht eben zum Vortheil der Kunst, in Deutschland den Weg bahnen. Und doch hätte die stylvolle Größe der Formengebung, die das Werk den besten Antiken verwandt erscheinen läßt, ein ganz anderes Verständniß verdient.

Wie scharf übrigens der Künstler alle Vorwürfe durchzudenken pflegte, kann man an seiner Motivirung eines Reliefs für die Vorderseite des Sockels sehen: „Die dramatische Muse, die Muse Lessing's (der vor dem dreißigsten Jahre kein reifes dramatisches Produkt annahm), heißt es hier, denke ich mir nicht so zart jungfräulich, mehr kräftig gesund, sitzend, den rechten Arm mit dem Griffel in der Hand auf eine Maske aufgelehnt, die nun einmal das erkennbare Symbol geworden, in der linken Hand des ausgestreckten Arms einen Spiegel, den sie der Welt vorhält, auf dem Schooße ein Buch, in das sie schreiben soll. Frei in den Armen der Muse steht in einfachster Bewegung, den einen hohen Fuß gehoben, auf das Buch gesetzt, eine Flamme auf dem Kopfe, ein Kind. Ich wollte damit charakterisiren, daß Lessing uns zur Natur, Naivetät zurückgeführt hat; das Kind soll das Unmittelbare, die göttliche Eingebung, den Instinkt des Rechten andeuten, das nicht gesucht und reflektirt wird, das von selbst da sein muß; darum steht das Kind in den Armen der Muse,

ohne von ihr berührt zu sein, ihr selbst gleichsam unbewußt. Zur Seite der Muse zwei Knaben; der eine, auf Lessing's komische Dichtung deutend, die ein für allemal die französische Perrücke und den Kothurn verwarf, kehrt mit einem Besen diesen herkömmlichen Theaterputz weg; der andere, um die auf das Studium des großen Engländers fußende dramatische Richtung anzudeuten, ist in das Lesen des Shakespeare vertieft." Aehnlich beschreibt er den in einem zweiten Medaillon dargestellten Kritiker. „Eine edle, ernste, weibliche Gestalt sitzt forschend vor einem Buche, das sie mit der Fackel beleuchtet; hinter ihr steht ein Knabe mit der Geisel, ihrer Winke gewärtig, vor ihr ein anderer Knabe, das aufgeschlagene Buch haltend und eine Wasserwaage als Symbol gerechten Abwägens von Lob und Tadel."

Ebenso interessant als bezeichnend für ihn ist was er über das Verhältniß von Idealismus und Realismus in eines seiner Notizbücher niedergeschrieben hat: „Was für Erklärungen man auch von dem Begriffe Ideal und Schönheit gegeben hat, keine ist für mich genügend und erschöpfend. Ein Ideal nach gewöhnlichem Maßstab soll als eine mustergültige Durchschnittsform gelten. Damit wird das Individuelle ausgeschlossen, und nur individuell kann und muß die Schönheit sein, wenn sie die Bedingung ihrer selbst in sich tragen, in sich lebendig und bewegt sein soll. Die Schönheit ist so mannigfaltig wie das Häßliche, sie ist keine bloße Negation des Häßlichen, sondern ein positiv Lebendiges, Thätiges, Wechselndes. Das Höchste und Schönste, weil auch in sich Neue und Lebendige, kann nur erreicht werden dadurch, daß der Künstler sich eine Individualität denkt. Individuell ist aber noch nicht, was wir gewöhnlich in Wirklichkeit so nennen,

und was meist nur ein in seiner Entwicklung vielfach gestörter, deshalb ungleichartig entwickelter menschlicher Organismus ist. Jeder menschlichen Daseinsform liegt eine besondere göttliche Uridee zu Grunde. Denkt sich nun der Künstler ein seinem Gegenstande entsprechendes Individuum, und findet er dazu eins in der Natur, zu welcher er stets zurückkehren muß, so soll er nicht die Natur nehmen wie er sie findet (auch wenn sie schön ist, wird er sie so nicht nehmen können), ebenso wenig soll er sie ergänzen nach hergebrachten Idealbegriffen, sondern er soll die göttliche Uridee, welche der Daseinsform dieses Menschen zu Grunde liegt, sich vorzustellen, sich mit aller Kraft des Geistes in sie hineinzudenken suchen, er soll die Natur umgestalten, wo jene Uridee in ihr nicht zu ihrem vollen Ausdruck und Verwirklichung gekommen ist. Diese Uridee also, der kein Individuum in seiner Entwicklung vollkommen entspricht, ist das Ideal, das der Künstler sich zu denken, zu erstreben hat." Und weiter fährt er fort: „Ist denn das Idealismus, wenn ich nach einem gewissen schematischen Zuge und Form eine Gestalt, ein Gewand bilde, dem man es ansieht, daß es aus der Erinnerung — wenn auch ohne Idee — hervorgegangen, oder besser bezeichnet, das aus dem Kopfe gemacht ist, und dem das Zufällige, Liebenswürdige, Naive der Natur fehlt, das nur durch immer neues Anschauen derselben sich ergänzen kann? Ist das Realismus, wenn ich in diesem Sinne die Natur ansehe und benutze, und meine Idee dadurch erfrische und belebe? Nach meiner Meinung gibt es für die Kunst, die das Höchste, Schönste, Harmonischste will, keinen Idealismus und keinen Realismus." „Ich benutze die Natur, ich copire sie nie. Nur wer wahllos copirt, ist Realist, und dann hat das Wort einen

schlimmen Sinn. In diesem Sinne kann man einen Künstler mehr idealistisch oder mehr realistisch nennen, je nachdem er zu dem einen oder anderen hinneigt, denn die Mitte zu halten ist schwer."

Wer bewundert in diesen Aeußerungen nicht ebenso die aus der präcisen Sonderung der Begriffe hervortretende Geistesschärfe als die Gewandtheit des Ausdrucks, welche sich der Künstler erworben, der ohne je ordentlichen Schulunterricht zu genießen, sich blos durch den Umgang mit bedeutenden Menschen und durch Lektüre gebildet hatte? Dieß Talent des Ausdrucks, das Lehrhafte überhaupt, ist charakteristisch für ihn; wenn er durch das Kümmerliche, Sorgliche seiner Erscheinung, wie schon berührt, leicht beim ersten Blick den Eindruck eines Dorfschulmeisters oder Leichenbitters machen konnte, so entsprach das nur gewissen Seiten seines Wesens. Eben deßhalb galt er auch oft für geizig, weil ihm jede Verschwendung ein Greuel war und er sich in seiner Jugend angewöhnt hatte, jeden Dreier anzusehen. Ich erinnere mich noch wie er einst bei einer Serenade, die ihm seine Schüler im Garten brachten, denselben ein Paar Dutzend Flaschen Wein hinunter schickte, aber ihnen zugleich empfehlen ließ, doch die Pröpfe nicht zu verlieren. Nichtsdestoweniger war er nicht nur trotz dieser ängstlichen Genauigkeit in kleinen Dingen, im großen uneigennützig, sondern auch überaus aufopfernd und wohlthätig.

Auf eine Art Selbstironie, in die sich bei ihm der Humor umzusetzen pflegte, dürfen wir wohl ein Relief, Amor darstellend, zurückführen, wie ihm auf einem toll durchgehenden Panther sich weinend und erschreckt anklammernd, durch die Bewegung ein Pfeil um den andern aus dem Köcher herausspringt. Es ist ein so graziös witziges Bild, wie er sonst nie

etwas gemacht. Ohne Zweifel hing es zusammen mit einer neuen, nun der vierten Heirat, zu der er damals (1851) schritt. Leider trat jetzt, eine Folge der Entbehrungen seiner Jugend, ein Brustleiden bei dem schon lange als hektisch geltenden Manne immer unverkennbarer hervor, und trieb ihn für den Winter nach Palermo. Auf der Rückreise in Rom sah ich ihn hoffnungsvoll, doch fast eher verklärt als froh mit Wehmuth wieder, so daß ich mich später nur über die gewaltige geistige Macht einer Natur wundern konnte, die der unheilbaren Krankheit noch so lange Widerstand zu leisten vermochte. Daß dies möglich war, ist ohne Zweifel mit zu danken der rühmenden Aufopferung der Gattin, der schönen Schwester Oppermann's, der ihm in seiner Biographie ein so edles und verständnißvolles Denkmal gesetzt. Sie verstund mit feinem Takte und edler Aufopferung ihm jene glückliche Häuslichkeit wieder zu bereiten, die der gemüthvolle Künstler nicht zu entbehren vermochte, und die er sogar in Italien trotz der Begleitung seines Schwagers und der Aufmerksamkeit zahlreicher Freunde so schmerzlich vermißt hatte, daß ihm darob der ganze Genuß des herrlichen Landes verbittert worden. Erst in Meran, wo sie ihn erwartete, wurde er wieder heiter. Voll gewann er seinen Lebensmuth wieder, als ihm ebenda der Auftrag zur Ausführung der Göthe-Schiller-Gruppe in Weimar zukam.

Ursprünglich an Rauch ergangen, hatte ihn dieser abgelehnt, weil man von Seite des Königs Ludwig, der das Erz zum Denkmal hergab, den Guß in München und das wirkliche Costüm, nicht ein ideales, für die beiden Dichter zur Bedingung machte — eine Bedingung, der sich der Großherzog von Weimar anschloß. Die Folge zeigte allerdings, daß der

große Künstler in der Verneinung von Beidem sehr recht gehabt. Niemand kann sich aber heute auch der fernern Ueberzeugung verschließen, daß das Nebeneinanderstellen der beiden Dichter verfehlt war: ist ja doch ihre Freundschaft nicht das merkwürdigste an ihnen, während nothwendig dabei Einer von ihnen immer zu kurz kommen mußte. Wollte man aber auf dem falschen Gedanken beharren, so legte die moderne Tracht der längst ideal gewordenen Gestalten der Ausführung unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg. Wie hochachtbar die Costüme auch durch Rietschel geworden, mit dessen Ueberzeugung solche Auffassung sich besser vertrug: daß dieselbe der Rechtfertigung entbehrte, sieht man am besten durch den Vergleich mit dem Thorwaldsen'schen Schiller in Stuttgart, der einen so viel imposanteren Eindruck macht als der Rietschel'sche in Weimar. So gut fühlte indeß auch Rietschel die Schwierigkeit der Sache, daß er sich im Contrakte vorbehielt, die Dichter einzeln zu machen, wenn es nicht gehe, und man kann nur bedauern, daß er sich später über die Unmöglichkeit getäuscht. Charakteristisch für die ganze durch dies mehrjährige Hin- und Herstreiten zwischen den beiden Meinungen verfahrene Denkmalgeschichte ist es, daß als es endlich zum Sammeln der Beiträge kam, die meisten deutschen Fürsten gar nichts, ganz Berlin einen Thaler, Napoleon dagegen mit zwei französischen Prinzen 2600 Frcs. subskribirte.

Wie dem auch sei, als die Skizze fertig war, machte sich alle Welt darüber Illusionen nnd glaubte das Unternehmen gelungen, während sich bei der Ausführung alsbald die ungeheuren Schwierigkeiten und das falsche des Gedankens herausstellten, wonach Göthe als vornehmer Herr und Schiller etwa als armer Candidat erscheinen mußte. Ist es schon nicht

leicht, der Nüchternheit und Magerkeit zu entgehen, wenn man eine moderne Figur ohne den in eine idealere, freiere Sphäre hebenden Mantel gibt, so wird die Aufgabe bei Zusammenbringung von zwei Gestalten dieser Art, geradezu unlösbar, und ich bin überzeugt, daß die aus solchem Ringen mit dem Unmöglichen entspringende Qual Rietschel's Tod gar sehr beschleunigt hat. Als ich, von Italien zurückkehrend, ihn bei der Arbeit besuchte, fand ich deren Folgen in seinem Aussehen sichtbar ausgeprägt. Es ist das um so begreiflicher, als er, obwohl äußerlich gelassen, doch mit einer fast dämonischen Leidenschaft arbeitete, die sich natürlich hier gegen ihn selbst kehren mußte!

Sieht man aber von diesem im Grundgedanken liegenden Irrthum und den daraus entspringenden Consequenzen — vor Allem der Nüchternheit des Ganzen, womit die symbolische Handlung des Festhaltens und Ergreifens des Kranzes gar nicht mehr vereinbart werden kann — ab, so ist gewiß vom Meister alles geschehen, was nur irgendmöglich war, um die Arbeit an sich zu einer überaus vortrefflichen zu machen. Besonders ist Schiller (abgesehen immer wieder von seiner unglücklichen Costumirung) wohlgelungen, edel und charakteristisch. Das „hinter ihm in wesenlosem Scheine" ist vollkommen ausgesprochen und der Dichter kommt wenigstens im Kopfe glänzend zur Erscheinung. Weniger läßt sich dieß von Göthe sagen, bei dem es vorweg ein Uebel war, daß die Gesammtcomposition dazu nöthigte, den alternden Herrn Geheimrath statt des herrlichen lebensfrischen Poeten der italienischen Reise, oder wenn man lieber will, den olympischen Jupiter statt des Apoll zu geben. Aber ein Jupiter im Frack ist eben eine arge Anomalie. Um so erstaunlicher ist, wie gesagt, die Arbeit. Wer es nur halbwegs beurtheilen kann, was es heißt auf

einem Monument zwei Paar bestrumpfte und beschuhte Beine ohne irgend welche wohlthätige Verhüllung so zusammenzubringen, daß sie sich nicht unangenehm überschneiden und häßliche Linien geben oder durch ihre Aehnlichkeit abstoßen, der macht sich wohl eine Vorstellung, was nur die Ueberwindung dieser rythmischen Schwierigkeit dem Meister für eine unermeßliche Mühe kostete. Aber, fragt man sofort, weßhalb sich denn etwas, was an sich schon schwierig genug ist, durch selbstgeschaffene Hindernisse noch unleidlich erschweren? Warum hat der Künstler denn nicht irgend einen Hintergrund, eine verhüllende Draperie angebracht, die der Phantasie doch irgend einen Spielraum gab? Es ist, wie wenn die titanische Kraft des Meisters an den in der Aufgabe selbst liegenden Schwierigkeiten noch nicht genug gehabt hätte! Dank seiner bewunderungswürdigen Energie in der Durchbildung ist denn nun das Ganze so überwältigend durchgeistigt und mit einer gewissen feierlichen Unnahbarkeit umgeben, daß wenigstens der augenblickliche Erfolg der schönste war und ihn für Vieles entschädigte. Auch heute wird Niemand im Stande sein das Werk anzusehen ohne die höchste Ehrfurcht zu empfinden. Die Ausführung im Modell ist sogar klassisch, und das letztere überragt die unzähligen Figuren aller europischen Künstler, welche im Museum der Münchener Erzgießerei vereinigt stehen, weitaus, wenn man auch später zur Kritik des Einzelnen kommen mag. Man genießt das Werk dort oder im Dresdener Rietschel-Museum besser als auf dem kläglich armseligen Weimar'schen Theaterplatze, wo die Aufstellung eine so ungünstige ist — nach Norden, in ewigem Schatten — daß man gar nicht begreift wie Rietschel je dazu seine Zustimmung geben konnte.

Noch vor der Vollendung, zu der er zwei Jahre länger brauchte, als bestimmt war, schon 1852, hatten die dekorativen Arbeiten zur Verzierung des neuen von Semper erbauten Museums begonnen, in die sich Rietschel und Hähnel getheilt. Es gehört zu den besonderen Verdiensten des genialen Architekten, daß er bei seinen Schöpfungen der Mitwirkung der Schwesterkünste als höchsten Schmuckes des Ganzen nicht nur bedarf, sondern sie auch so organisch mit demselben zu vereinigen versteht. Natürlich hatte der plastische Schmuck zunächst die Bestimmung des Gebäudes als eines der Kunst selbst gewidmeten Tempels zu versinnlichen. In der Hauptsache aus Zwickel-Figuren über den Fenstern, zahlreichen Reliefs und endlich aus einer Reihe krönender Porträt-Statuen besonders über den Säulen des Mittelbaues bestehend, hat die bildnerische Verzierung auf der Nordseite die antike, auf der südlichen die moderne christliche, oder wenn man will die klassische und romantische Kunst zu schildern. Während die Reliefs in Zwickeln und Friesen ꝛc. uns die ideale Stoffwelt der beiden Culturkreise bald direkt durch die Götter- und Heldengestalten bald symbolisirend geben, sind in den kolossalen Standbildern die historischen Hauptträger derselben dargestellt. Von diesen hatte Rietschel außer Göthe und Perikles den Phidias, Giotto, Holbein und Dürer übernommen; die drei letzteren sind ihm am besten gelungen. Aber auch bei den Reliefs und Zwickelfiguren hat er in dem ihm allemal so äußerst fördernden Wettkampf mit Hähnel so viel prächtiges geleistet, daß man wohl behaupten kann, die plastische Verzierung dieses Baues stehe in der modernen Kunst unerreicht da, sowohl was die Angemessenheit und Tiefe des Gedankens, den unermeßlichen Reichthum der schönsten

künstlerischen Motive, als die Gediegenheit der Ausführung betrifft: hier versetzt man sich in ganz Deutschland vorläufig allein wirklich und wahrhaft in die Zeiten der Renaissance.

Nach der Durchführung dieser großen Arbeit, 1857, ging Rietschel zu einer über, die man wohl als das Vollendetste bezeichnen kann, was nicht nur ihm, sondern der ganzen modernen Zeit überhaupt in dieser Gattung gelungen: zu der berühmten Büste Rauch's. Sie ist ein durchaus klassisches Werk. Es ist nicht möglich, sich eine hinreißendere künstlerische Darstellung einer an sich schon wunderbar imponirenden Persönlichkeit zu denken. Genie und Schönheit vereint, sind nie glücklicher wiedergegeben worden. Die Auffassung ist von einer Unmittelbarkeit und frappanten Ueberzeugungskraft, die Ausführung von einer malerischen Freiheit und einer Lebendigkeit in Charakteristik des Stofflichen, wie wir sie nur am barberinischen Faun oder der Meduse Rondanini ähnlich in Erinnerung haben. Unübertrefflich ist die Feinheit, mit der sein Meißel hier Fleisch und Knochen, Haut und Haar ausprägt, während aber doch die geistige Wucht des Mannes durchaus und über alles hinaus durchleuchtet. Man kann dieß bewunderungswürdige Werk keck neben die besten antiken Büsten stellen, es wird sich überall behaupten. Diese geschickte Benützung des Stofflichen zur Erhöhung des malerischen Reizes und Lebens wie der Charakteristik, und überhaupt zur Erzeugung der für die Plastik nicht minder als für die Malerei nothwendigen Mannigfaltigkeit und Abwechslung, unterscheidet Rietschel von allen ihm vorausgehenden deutschen Bildhauern, vorab von Hähnel. Auch Rauch übertrifft er darin. Daher sind denn auch nicht nur seine Büsten, sondern auch speziell seine zahlreichen Medaillons bekannter Personen, wie Devrient,

Auerbach, Hiller, beider Schumann's, Schwind, Schnorr ꝛc., durchaus vollendete Charakterbilder, von einer ebenso anregenden Kraft, als einer das innerste Wesen auf's Edelste wiedergebenden Charakteristik. Mit hinreißendem Zauber verstehen sie es alle, durch der Dichtung goldenen Schleier die Wahrheit durchschimmern zu lassen.

Den Sommer 1857 benützte er zu einer Reise über München in's Tyrol, von der er sehr gestärkt und erheitert zurückkam. Bei dieser Gelegenheit traf ich den verehrten Mann zum letztenmale und erfreute mich seiner anscheinenden Genesung und einer Heiterkeit des Geistes, wie ich sie kaum je bei ihm gesehen. Es war mir merkwürdig wahrzunehmen, wie er selbst mit seinen Werken gewachsen und es ihm allmälig gelungen war, das Kleinliche und Peinliche, was ihm früher äußerlich anklebte, fast ganz abzustreifen, — in wohlthuendste Wärme und Besorgtheit zu verwandeln. Wenn sie nicht vorher verhungern, so bleibt den Genie's die Anerkennung in Deutschland nie aus, aber wenn sie nicht etwa tanzen oder singen, müßen sie das erste halbe Jahrhundert ihres Lebens abwarten. So wurde denn auch Rietschel jetzt mit Auszeichnungen überschüttet. Hatte er schon 1855 auf der Pariser Weltausstellung von den Deutschen neben Cornelius allein die große goldene Medaille erhalten, so regnete es jetzt Orden auf ihn, der Pour le mérite blieb ihm so wenig aus als der Münchener Maximilians-Orden. Vielleicht seine großartigste weibliche Figur, entstand jetzt: die berühmte „Quadriga" für das Braunschweiger Schloß. Bei dem Standbild Carl Maria v. Weber's veranlaßte ihn die Difformität des berühmten Musikers wieder auf den verhüllenden Mantel zurückzugreifen. Höchst glücklich erreichte er es in dem wie himm-

lischer Melodie lauschenden Musiker den Romantiker zu charakterisiren. Eine Skizze zu einem Gellert-Monument stellte jene für die Frühzeit unserer Literatur so bezeichnende Persönlichkeit sehr überzeugend dar. Endlich ging er aber mit hoher Begeisterung an die letzte und größte Arbeit seines Lebens.

Es war das Luther-Monument zu Worms, ein Werk, das man ihm, in diesem Falle gewiß mit vollem Recht, ohne alle Concurrenz gleich sofort übertragen hatte. Es ist in seinen Händen ein Denkmal der Reformation überhaupt mit all ihren bedeutendsten Trägern geworden. Die Vorgeschichte und das Hin- und Herzerren, wohl auch Verstümmeln der verschiedenen Gedanken — ein von solchen Unternehmungen unzertrennliches Moment — können wir hier füglich übergehen, um so mehr als Dank dem großen Ruhm des Künstlers dasselbe dießmal ein weniger widerwärtiges Schauspiel bot denn gewöhnlich. Ganz schenkte man ihm's freilich auch nicht. So blieb unter den um das Postament versammelten Figuren gerade einer der edelsten Vorläufer, Bannerträger und Mithelfer der Reformation, Ulrich v. Hutten weg, jener Kämpfer für die Freiheit des Geistes, dessen Fehlen ein nützliches Omen war in Bezug auf den Grad derselben, welchen seine Landsleute an die Lösung dieser Aufgabe zu wenden beliebten. Schließlich einigte man sich auf Petrus Waldus, Wiclef, Huß und Savonarola als Vorreformatoren, die an die Ecken des Postaments kommen sollten, und auf Reuchlin, Melanchthon als geistige, Friedrich den Weisen von Sachsen und Philipp den Großmüthigen von Hessen als thatkräftige Förderer Luther's bei seinem großen Werke. Zwischen ihnen als Hauptreformationsstätten die Figuren von Augsburg,

Worms und Magdeburg. Sie sind durch einen burgmauerartigen Zinnenkranz mit den Eckfiguren verbunden, dessen Erfindung, aus dem Gedanken an das berühmte Lied „Ein feste Burg“ hervorgegangen, den Fehler der meisten Einfälle dieser Art hat, sich plastisch nicht vortheilhaft zu machen. Er hält die Figuren viel zu weit auseinander, so daß die ganze Composition etwas Zerstreutes bekommt. Unwillkürlich vergleicht man damit das herrliche Friedrichs-Denkmal seines Lehrers Rauch, gegen welches sie in Folge dieses Fehlers schlechterdings den Kürzeren zieht. Was die Figuren betrifft, so sind sie meist gelungen, wenn sie auch bei der späteren Ausführung durch die Schüler weit hinter der Vollendung zurückblieben, die ihnen der Meister ohne Zweifel gegeben hätte.

Vorzüglich ist der große Reformator selber, der allein nebst Wiclef noch von Rietschel vollendet worden. Anders wie bei Göthe und Schiller, gelang ihm hier ein überaus glücklicher Wurf. Ein ächter künstlerischer Inspiration entstammender Formgedanke ist es, welcher in der die Faust kühn und unerschütterlich auf die offene Bibel stemmenden Gestalt liegt: die gewaltige Macht des Mannes wie seine Beschränkung ist hier gleich scharf ausgesprochen. Das Motiv charakterisirt ihn nicht nur vortrefflich, sondern ist auch, was so selten der Fall, zugleich sehr malerisch und prägt sich dem Gedächtniß sofort unauslöschlich ein. Dabei war es sehr richtig, daß er schließlich nicht das Mönchsgewand, das Luther in Worms noch trug, sondern den protestantischen Chorrock, der für ihn so bezeichnend ist, wählte; die unplastische Gestalt überwindet ein pikant erfundenes Faltenmotiv.

Die Arbeit an der riesigen Figur hat aber leider dem

Künstler, der sich von der Anstrengung am Göthe-Schiller-Denkmal nie mehr erholt, den Todesstoß gegeben.

Ich kann nicht zum Beschlusse dieses eigenthümlich edeln Künstlerlebens übergehen, ohne des wohlthätigen Einflusses zu gedenken, welchen Rietschel durch seine ächte Wärme und Theilnahme, durch sein bereitwilliges Eingehen auf jede Richtung und auf jede Individualität, auch auf Andere, besonders Jüngere, ausübte. Obgleich ihm niemals eigentlich nahe stehend, habe ich das selber dennoch immer mit großem Danke empfunden, besonders wenn er mich in meinem Atelier besuchte. So hatte ich schon 1847 eine Anekdote aus dem Leben Göthe's mit unzureichenden Kräften darzustellen und damit wenigstens ein damals noch neues Stoffgebiet für die Malerei zu erobern gesucht, aber freilich nur etwas erreicht, dessen bedenkliche Schwäche dem großen Künstler natürlich nicht entging. Ich täuschte mich selbst wahrlich auch nicht darüber und wußte recht wohl, wie wenig an den Lobsprüchen war, die ich von allen Seiten erhielt, vielmehr sprach ich Rietschel meine Zweifel über meine ausreichende Begabung überhaupt offen aus. Dieser aber, statt mich durch Vornehmheit zu entmuthigen, wußte mich im Gegentheil so zu beruhigen, ging so liebevoll auf alles ein, verstund so wohlwollend alles herauszufinden, was etwa an dem Bild zu loben war, daß ich mich in meinem Ringen wahrhaft getröstet und erfrischt fühlte und wieder an mein Talent zu glauben anfing. Ebenso sympathisch an ihm als seine anregende Art mit Jüngeren um- und auf sie einzugehen, waren seine patriotische Wärme und das tiefe religiöse Gefühl, das ihn durchdrang. Der mit jenem scharfen Verstande, den wir an seinen Aeußerungen über Kunst bewunderten, begabte Mann war durchaus Gefühlsmensch. Sein

reiches Gemüth und seine Phantasie beherrschten sein Wesen oft in einer Weise, daß er z. B. aus persönlicher Anhänglichkeit an Begabung weit unter ihm Stehende oft großen Einfluß auf sich üben ließ. Daß ihm solche Eigenschaften eine außerordentliche Beliebtheit erwarben, versteht sich von selbst.

Sie trug ohne Zweifel auch zu seinen Erfolgen viel bei, in seinen letzten Lebensjahren mehrten sich die Bestellungen aller Art nur zu sehr. Er nahm aber nur an, was er auch auszuführen hoffen konnte, und lehnte bei zunehmender Kränklichkeit alles ab, um sich ganz dem Luther-Denkmal widmen zu können, — selbst die Direktorstelle an der Berliner Akademie. Im Sommer 1860, nach Vollendung der Lutherstatue, ging er noch einmal nach Reichenhall, um leider nur wenig gebessert wieder zurückzukehren. Auf sein von der Regierung neugebautes, nun fertiges Haus mit Garten und großem Atelier hatte er sich längst gefreut. Er wäre in diesem Leben am Ziele seiner Wünsche gewesen, überhäuft mit Ehren, geliebt von Jedermann — da rief ihn das Schicksal ab mit jener grausamen Ironie, deren Härte er so oft fühlen mußte, ohne doch jemals die Geduld, die Milde seines Wesens, die Gottergebenheit zu verläugnen. Nach monatelangem, heroisch ertragenen Leiden ließ er sich eines Tags, am 18. Febr. 1861, noch einmal das große Gypsmodell seines Luther in den Garten rücken, um es vom Fenster aus sehen zu können. Nach langer Betrachtung ordnete er zufrieden noch einiges an und verfiel in einen ruhigen und sanften Schlaf, aus dem er nicht wieder erwachte.

Seine entseelte Hülle, um die Schläfe den wohlverdienten Lorbeer, ward zu den Füßen des großartigen Werkes ausgestellt, dem er seine letzte Kraft gewidmet. Vor Allem

durch die Art, wie er der protestantischen Seite des nationalen Wesens zu einem Ausdruck von klassischem Werthe verholfen hat, in welchem das mächtige Uebergewicht, welches sich dieselbe wenige Jahre darauf durch die glänzendsten Erfolge erringen sollte, bereits vorgeahnt erscheint, hat er seinem Namen die Unsterblichkeit gesichert.

IV.

Ludwig Knaus.

Zwei Bedingungen müssen zusammentreffen, wenn ein Kunstwerk „klassisch" werden soll. Es muß erstlich national sein, — d. h. das tiefste Empfinden, die innerste Eigenthümlichkeit des Volkes widerspiegeln, in dem es entstanden. Dank seiner vollendeten Form muß es aber zugleich auch den Reiz besitzen, der es überall verständlich und anziehend macht, m. a. W. es muß die Sprache der Schönheit sprechen, welche allein im Universum verstanden wird. Die Venus von Melos, wie Rafael'sche Madonnen, Beethoven'sche Musik genießen in der ganzen civilisirten Welt das Bürgerrecht und sprechen zugleich die Eigenthümlichkeit der eigenen Nationalität und Zeit auf's schärfste aus. Kunstwerke, welche diese beide großen Bedingungen nicht erfüllen, haben keinen Anspruch auf Klassicität, welche eben nichts anderes ist als Allgemeingültigkeit.

Fortwährend sehen wir, wie einzelne Kunstwerke oder Künstler sich wohl einen Weltruf erobern, aber ihn nicht behaupten können. Sie entsprachen einer Seite der Zeit, oder reizten wohl auch blos durch ihre Neuheit, aber sie besaßen keine nachhaltige Kraft. Wenn wir nun untersuchen wollten, was

die Kunst unserer Nation in der Gegenwart an klassischen Werken etwa geschaffen, so müßte man von der Unsterblichkeit natürlich ganz absehen, und sich begnügen zu fragen, was sich wenigstens bis jetzt die Achtung der ganzen Welt errungen, sich überall beliebt gemacht hat. Wir würden dann alsbald finden, daß dessen gar nicht viel ist, und speziell, daß unsere Historienmalerei großen Styls anderwärts, wenn nicht unbekannt geblieben, doch nichts weniger als unbestritten anerkannt worden ist.

Aber auch wenn wir das Verhältniß der deutschen Volkes selbst zu seiner Kunst betrachten, stoßen wir sofort auf die eigenthümliche Thatsache, daß es mit wirklicher Wärme oder gar mit Begeisterung ihr nur da entgegengekommen ist, wo sie ihm das Bild des *eigenen* Lebens brachte. Das Faktum, daß der Illustrator Ludwig Richter volksthümlicher geworden ist, als Cornelius und alle Helden seiner Tafelrunde, ja selbst als Kaulbach, den eigentlich doch erst der Reineke populär machte, ist andererseits bei einem Volke, das für das Ideale so empfänglich ist, besonders wenn es ihm in religiöser Form geboten wird, nur dadurch erklärlich, daß eben die Darstellung des letzteren nicht die Vollendung, die Lebenskraft, den Reiz der *Schönheit* erlangte, die allein zu überzeugen und hinzureißen vermögen. In Schwind's oder Richter's einfachen Illustrationen erreichte sie aber diesen Grad vollkommen und da sie denn auch in der stylisirenden Form, in der sie sich geben, mustergiltig sind, haben sie mehr oder weniger in der ganzen Welt Verbreitung gefunden.

Wollen wir vollends von diesen Illustratoren auch absehen, so bleibt uns gar nur eine Gattung unserer Kunstübung, die sich bis jetzt zur Allgemeingültigkeit durchgerungen und die Welt erobert hat, und das ist gerade die auf

dem echt nationalsten Boden beruhende: unsere Genremalerei. Sie allein hat gelernt ihren Werken eine so vollendete Form zu geben und sie mit einem so starken Gehalte echten Lebens, unvergänglichen malerischen Reizes auszustatten, daß sie überall sich einzuschmeicheln jede Concurrenz zu bestehen vermochten. Worin sie sich sogar der aller übrigen Nationen überlegen erwies, das ist in ihrem schalkhaften Humor und in der Gesundheit und Reinheit der Empfindung. Hier in jener scharfen und doch wohlwollend lächelnden Betrachtung der menschlichen Dinge, in dem fröhlichen Spiel mit unserem eigenen absonderlich eckigen Wesen und eigensinnigen Individualismus, verbunden mit der wohlthuendsten Wärme und Innigkeit in der Schilderung des Familienlebens, hat die deutsche Kunst sich mehr in ihrem Element gefühlt als in irgend einer anderen Sphäre. Die Gesundheit unseres Familienlebens ist es ja auch, die uns Deutsche über alle Abgründe immer wieder hinübergetragen hat. Ihr am meisten verdankt es unsere Nation, wenn sie sich endlich wieder zu dem ihr gebührenden Range aufgeschwungen hat. Oder wer wollte es verkennen, daß selbst heute noch unsere häuslichen und bürgerlichen Tugenden unsere politischen weltweit überragen und für gar Vieles entschädigen müssen, was wir im öffentlichen Leben durch Pedanterie, Eigensinn und Querköpfigkeit seit je zu sündigen pflegten?

Machen sich leider die letzteren Eigenschaften nur in der künstlerischen Wiedergabe schön, so ist es ein Trost, daß es die Kunst wenigstens verstanden hat, den ausgiebigsten Vortheil davon zu ziehen. Und das geschah eben in der genreartigen Darstellung. Der ihr zuerst auch im Auslande Bahn gebrochen, weil er eben in höherem Maße als alle Uebrigen

die Herrschaft über die Technik sich angeeignet hat, ist Knaus.

Geboren am 5. Oktober 1829 zu Wiesbaden, eines Mechanikers Sohn, kam dieser mit der reichsten Erfindungsgabe, einem eben so scharfen Blick für das Komische wie das Naive und Rührende, und dem feinsten Sinne für alles Individuelle und Charakteristische begabte Künstler schon im siebzehnten Jahre an die Akademie nach Düsseldorf, um bereits im zwanzigsten mit dem ersten größeren Bilde in die Oeffentlichkeit zu treten. Ein Phänomen, mit welcher Bestimmtheit dieses Talent sich von allem Anfang an aussprach! Gleich mit seinem Erstling gerieth der blutjunge Maler mitten in das Feld hinein, auf dem er sich wie der deutschen Kunst fortan die schönsten Lorbeeren pflücken sollte: in die Darstellung der Kinder: er schilderte die Martinsfeier in Düsseldorf, wo die Jungen Abends Kürbislaternen tragend herumlaufen, mit einer köstlichen Frische. Und mit einer Reihe raschfolgender Bilder betrat er sofort jenes zweite Feld, in welchem er heute ebenso unbestritten die erste Stelle einnimmt, die Schilderung des Bauernlebens. Im „hessischen Kirmestanz“, wo die Musikanten auf der Dorflinde sitzen, unter der getanzt wird, findet man bereits jene Fülle der Charaktere, durch die er fast alle älteren und neuen Maler übertrifft. In der „Dorfspielhölle“, jetzt in der Düsseldorfer städtischen Sammlung, wo ein junger Bauer mit dämonischer Leidenschaft in der Schenke an die unheimlichen Gestalten falscher Spieler alles verliert, während sein kleines von der Mutter geschicktes Mädchen ihn ängstlich mahnt, doch nach Hause zu kommen, ist die Zeichnung schon von einer so breiten Großartigkeit, die verdächtigen Charaktere der Spielergesellschaft mit solcher Energie ausgeprägt, und die düstere Stim-

mung der Szene mit ihrer, der unheilbaren Leidenschaft verfallenen, sonst durch männliche Schönheit Theilnahme erregenden Hauptperson in der schwärzlichen Behandlung des Colorits sogar voll starker Anklänge an Caravaggio, daß den Beschauer ein Grauen vor diesen Nachtseiten des Lebens packt und man heute noch die Bewunderung vollkommen begreift, welche das Bild fand. Gleichzeitig gab dann das berühmte Leichenbegängniß, das einen zufällig gefesselt des Weges kommenden Verbrecher nöthigt, stehen zu bleiben und so durch die Nähe des Todes sein Gewissen erschüttert, Knaus schon damals Gelegenheit, sein Talent dramatischer Schilderung in herrlichem Lichte zu zeigen.

Diese Bilder hatten weder mit dem vorherrschend sentimentalen Geiste noch der Technik der damaligen Düsseldorfer Schule etwas gemein, sie waren etwas durchaus Neues. Obwohl der Jüngling offenbar dem Studium der alten Meister viel verdankte, so herrschte in ihrer Composition doch eine ganz selbständige Auffassung, und vor Allem waren sie seelenvoller und ergreifender als alle ähnliche Stoffe behandelnden älteren. Ebensowohl ein starkes ethisches Element, als ihre dramatische Haltung zeichnete sie aus. Sie erinnerten geradezu an Shakespeare durch die Gesundheit des aus ihnen sprechenden sittlichen Gefühls; wie bei jenem blieb man auch bei ihnen nie im Zweifel über den moralischen Werth einer Handlung oder eines Characters.

Der Beifall, der ihrem jugendlichen Urheber zufiel, mehrte sich mit jedem neuen Bild, das aus dem Atelier des Künstlers hervorgieng, so besonders auch Dank der noch zu Düsseldorf entstandenen barokgespenstischen Dorfschmiede, von deren Esse das helllodernde Feuer seltsam zwei darein blickende Kinder beleuchtet, während neben dem wunderlichen

Schmied am Amboß ein geheimnißvoller Rabe sitzt und bei der Arbeit zusieht, als freue er sich, daß das Eisen, welches hier gehämmert wird, ihm dereinst Futter bringe. Indeß vermochte die Düsseldorfer Schule den strebsamen Meister nicht zu halten. Ihre enge Welt konnte ihm nicht genügen, er ging deßhalb, schon 1852 nach Paris, wo er sich mit einer Reihe Bilder, „ein Morgen nach einem Feste", „die Zigeuner" (die Wild gestohlen und nun im Walde von bewaffneten Bauern aufgehoben werden sollen, — der gute Humor, mit dem dieser Landsturm gemalt ist, entzückte besonders), „die Feuersbrunst", „das Portrait Ravené's" u. a. m. auf das Vortheilhafteste einführte und seinen Ruf zu einem europäischen machte. Das Jahr 1857 wurde dann in Italien zugebracht, ohne daß jedoch das italienische Volksleben ihn zu einer künstlerischen Nachbildung reizte.

Auf der Münchener Ausstellung von 1858, die er beschickte, sah ich das erste Bild des Künstlers. Neben jenem Schmied hatte er noch eine Pariser Grisette, ein kleines Bild ausgestellt. In seiner Art die vollendetste Leistung der Ausstellung im Genrefach, veranlaßte es mich zu nachfolgender Beschreibung. „Es ist ein enges, dunkles Zimmer, in das wir treten, und auf einem Lehnstuhl in dreister Nonchalance eine hübsche Dirne gelagert finden, die mit zwei Katzen spielt, nachdem sie sich lange auf die verschiedenste Art die Zeit zu vertreiben gesucht, und allerhand Zeug um sie herum zeigt. Sie ist nicht mehr ganz jung, hat jene blasse Farbe, jenes schwammige Fleisch, wie es die Luft großer Städte und Ausschweifungen aller Art erzeugen. Die Faulheit steht ihr auf dem Gesicht geschrieben, auch wenn wir nicht sähen, daß sie trotz der Langeweile doch keine Arbeit

unternommen. Auch hat sie das nachlässige, saloppe Wesen der Personen ihres Handwerks; denn wer, der das Genre kennt, hätte nicht schon errathen, daß wir Madame Alfred vor uns haben, die in einer Mansarde des Quartier Latin wartet, bis Herr Alfred aus dem Colleg kommt, um sie zum Diner zu führen, für das Hut und Shawl schon bereit liegen? Ein schlechterer Künstler, vorab ein galanter Franzose, würde uns die Dame in schönerem Licht gezeigt, er würde ihr nicht diese fahle Haut, dieses dürftige Haar, diese negligirte Garderobe gegeben, sondern sie verschönert, sie reizend zu machen gesucht haben. Knaus ging diesem wohlfeilen Kunstgriff mit einem Muth aus dem Wege, wie ihn eben nur das vollkommene Genie geben kann; er malte uns eine Pariser Grisette, wie sie *ist*, wie sie einem unbestochenen Deutschen erscheint, nicht wie sie in den Romanen *steht*: er that das mit einer Wahrheit, einem Lebensgefühl, einer künstlerischen Meisterschaft, die das unscheinbare Bild zu einem der größten Juwele der Ausstellung, ihn aber ganz allein von allen zu einem würdigen Rivalen Hogarth's machen. Das Werk des blutjungen Mannes ist vielleicht das einzige, welches man dreist neben die Bilder eines Ostade, Metsu, Brouwer, ja neben einen Holbein hängen kann, ohne daß es sich zu schämen brauchte, da es technische Meisterschaft, Anspruchlosigkeit und gewaltige Kraft der Charakteristik mit ihnen theilt und so vielleicht am besten beweist, daß wir in Deutschland einer klassischen Periode der Malerei allmählig wenigstens entgegengehen."

Bald nachher sah ich den Künstler auch zuerst selber und freute mich des von Genie, geistiger und körperlicher Ueberfülle der Kraft oft bis zu tollem Uebermuthe gesteigerten jungen Mannes. Der Ueberfluß hat immer etwas Bezau-

werbendes und die Welt liebt nichts so sehr als die Verschwendung! Eher unter als über Mittelgröße, aber breitschulterig und stark gebaut, blond, mit blauen durchdringenden Augen in einem auffallend regelmäßig schönen, echt deutschen Gesicht, dem die Adlernase etwas kühnes, der feste Mund etwas trotziges gab, Meister in allen körperlichen Uebungen, frappirte er schon durch die kerngesunde Harmonie der ganzen stahlkräftigen Persönlichkeit. Nicht minder durch die damals noch bisweilen allzu schneidende Schärfe des Urtheils, die er später freilich durch den reichsten Umgang gebildet, bald mässigen lernte, ohne daß sie deßwegen an zutreffender, den Kern einer Sache mit unfehlbarer Sicherheit herausgreifender Präcision verloren hätte. Mit ihm durch eine Weltausstellung zu wandern, wie mir's fünfzehn Jahre später in Wien beschieden war, war ein beneidenswerther Genuß, der mir zudem Gelegenheit gab, mich zu freuen, wie viel maßvoller und anerkennender Knaus in dieser Zeit geworden, wie sehr er seinen Geist bereichert und vertieft hatte. Jene brausende Jugendlust von damals aber ließ ihn ohne Zweifel poetischer und blendender erscheinen. Da warf er wohl im Sturm und Drang die ganze Cornelianische Schule sammt dem Meister als aufgewärmten Kohl unter den Tisch, oder fand, daß unsere ganze historische Ausstellung kein einziges, wirklich gutes Genrebild enthalte, und was an hitzigen Uebertreibungen ein von seinem eigenen, neuen und glänzenden Ideal ganz erfüllter Jüngling etwa sonst vorbringen mag. Indeß hat man es doch erleben müssen, daß diese schrecklichste Ketzerei, durch welche er damals uns alle entsetzte, die uns die Wirkung des Champagners schien, später als das Programm des Naturalismus zu voller Anerkennung unter den Jüngeren kam

ein Gemeingut wurde, das alle Spatzen unter den Atelierdächern pfiffen, nachdem sich der Falke längst zu einem freieren Standpunkt aufgeschwungen hatte.

Der Aufenthalt in Paris, der abwechselnd mit dem in den Rheinlanden, wo er seinen Geburtsort Wiesbaden bevorzugte, und in Berlin, gegen zehn Jahre dauerte, hatte auf den Künstler kaum eine andere Wirkung, als daß er, obgleich mit Beifall überschüttet, durch Medaillen und Orden ausgezeichnet, doch nach und nach immer deutscher wurde, und wenn er auch die Technik der Franzosen mit Leichtigkeit ererwarb und von ihr Nutzen zog, doch in seinem humoristischen Genre, in dem jene sonderbarerweise fast nichts leisten, durchaus er selbst blieb. Man kann seine Produktion in vier verschiedene Gattungen einreihen: Die idyllische, komische, dämonisch-humoristische und in die blose Existenzmalerei. Die größten Erfolge errang er unstreitig mit der ersten dieser Gattungen, da die Welt sich vor allem gern rühren und zugleich erheitern läßt. Ziemlich rasch nacheinander entstanden nun in Paris vier Hauptbilder, die, wenn auch nicht in dieser Reihenfolge, den ganzen Kreislauf des Bauernlebens umfassen, und die fast alle zugleich Gelegenheit boten, seine schon oben erwähnte Virtuosität in der Schilderung der Kinderwelt zu zeigen.

Beginnen wir mit dem 1861 entstandenen: Auszug zum Tanze. Das junge Volk eines Fleckens folgt einigen kostbar aus der Natur herausgegriffenen Schnurranten zum Tanzplatz auf der Wiese. Voraus natürlich der Löwe des Orts, der gleich zwei Mädchen unter'm Arm hat, mit dem ganzen stolzen Bewußtsein seiner Unwiderstehlichkeit, die Mädchen beide, gleich bereit, ihm zum Tanz durch's Leben zu folgen, oder sich unter-

einander die Augen auszukratzen. Hier ist alles thaufrisch und humoristisch komisch, nicht ohne einen Beigeschmack von Satyre.

Noch berühmter geworden ist die Taufe (1859), unstreitig eine der bedeutendsten Schöpfungen des Meisters. Hier erblicken wir den Helden des Auszugs bereits gezähmt; ein glücklicher Vater schlürft er beim Taufschmaus seinen Kaffee, ein Mädchen sitzt ihm auf dem Schooß, während er über die neben ihm sitzende schöne Wöchnerin weg stolz auf seinen jüngsten Sprößling blickt, den der Herr Pfarrer eben bewundert. Dabei läßt sich nicht verhehlen, daß der Löwe von ehedem jetzt schon sehr die Rolle des Pudels spielt neben der herrlich aufgeblühten Gattin. Die Schönheit und das Glück der noch etwas blassen Mutter ist mit einer hinreissenden Macht und Tiefe der Empfindung geschildert, die unübertrefflich genannt werden müssen und dem Bilde einen Sturm des Entzückens zuwegebrachten. Zwischen ihr und dem Pfarrer steht das älteste Töchterchen und streckt sich, indem es sich mit unnachahmlicher Schüchternheit auf das Knie des Pfarrers stützt, um das neuangekommene Schwesterlein auch zu sehen. Neben dem Pfarrer ordnen sich die älteren Pathenleute und Kinder an, überall die Szene belebend durch ihr naives Interesse am Vorgang.

Ist es eine alte Erfahrung, daß die Nebenfiguren gewöhnlich besser sind als die Hauptperson, so trifft dieß hier insofern nicht zu, als das Bild seinen unendlich wohlthuenden Einfluß vor allem doch der wunderbar anziehenden Mutter, dieser überaus glücklichen Erfindung verdankt. Gleichwohl sind auch die Nebenfiguren vollendet gegeben. Selbst der Spitz, der so urkomisch den Kopf unter dem Tischtuch vorstreckt, um

einen Bissen zu erschnappen, der Bursche, der den heißen Kaffee bläst, der kleine Junge, der die Betrachtung seines neuangekommenen Brüderleins so gut mit dem Essen eines Butterbrodes zu vereinigen weiß, sie sind alle gleich glücklich der Natur abgelauscht, und man merkt es der grenzenlosen Wahrheit und Frische der Darstellung an, wie der Künstler den Sommer unter den Tannen des Schwarzwaldes, in den langgestreckten Thälern Hessens oder den sonnigen Höhen des Südtyroler Mittelgebirges in unaufhörlichem Verkehr mit seinen Originalen zuzubringen pflegt. Solche Vereinigung von rührender Schönheit und heiterer Lebenslust bei Schilderung der Bauern ist überhaupt nur der deutschen Kunst gelungen, und Knaus hinwiederum steht allein in dieser einzigen Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung, wie im Reichthum an kleinen charakteristischen Zügen der Bewegung und Mimik, wie sie eben nur im Fluge zu erhaschen sind. Weitaus die größte Meisterschaft zeigt er aber in der Auffassung der Kinder, ihrer ganz besonderen Gefühlweise, ihrem so entzückend naiven Gebahren. Er entwickelt hier eine Schönheit, die sich höchstens bei Defregger wiederfindet, — eine Anmuth und Naturfrische in der Bewegung, in der ihn überhaupt kein moderner Künstler erreicht, und, die großen Historienmaler Raphael, Murillo, Rubens ausgenommen, auch kein älterer, am wenigsten die vielgerühmten Niederländer, die ja die herrliche Kindernatur meist so roh und widerwärtig auffassen! Eine wahre Unerschöpflichkeit in der Darstellung ihres Spielens und Gaukelns zeigt vor Allem die „Goldene Hochzeit“ (1858). Die Jubilare treten eben an zum Großvatertanz, der alte Dorfwirth oder Schulze, dem man die allgemeine verehrte Respektsperson so deutlich ansieht, an der Hand die stattlich behagliche Gattin, welcher

der Stolz auf ihren Mann, wie das frohe Selbstbewußtsein der einstigen Schönheit so deutlich auf dem Gesicht zu lesen steht. Ihre sammt dem Säugling daneben sitzende blonde krauslockige Tochter ist das wahre Musterbild einer schönen deutschen Bäurin, wie sie die Eltern mit einer unnachahmlichen Mischung von Liebe und Achtung betrachtet, während sich der Schwiegersohn zusehend, seinen Jungen im Arm, über den Tisch lehnt. In jenen drei Figuren hat der Maler Charaktere geschaffen, von einer Wahrheit der Bewegung und Tiefe des Ausdrucks, deren seelenvoller Reichthum alles, was die altniederländische Bauernmalerei leistete, weit hinter sich läßt und einen ungeheuren Fortschritt dieses Standes zu edlerem Bewußtsein, zur Menschenwürde zeigt. Ja es kommt uns dabei recht zum Bewußtsein, wie jene uns fast nur seine Bestialität geben, uns fühlen lassen, wie wenig er sich eigentlich von seinem Vieh unterscheide. Nun aber erst die Kinder! Welche bezaubernde Anmuth, welche unerschöpfliche Fülle der Erfindung reizend erfaßter Züge finden wir hier unter dem einen Kreis bildenden Dorfpublikum sowohl als bei den die Alten bejubelnden vom Schulmeister zurückgehaltenen Kleinen. Auch unter den sieben tafelnden Bauern und den jugendlich frischen tanzenden Paaren sind viele glückliche Figuren, wenn sie auch im Ganzen hinter den drei Hauptpersonen zurückstehen und die dem alten Paare den Vortritt lassenden Tänzer am Ende ein wenig zu deutlich verrathen, daß das Bild in Paris gemalt ward, indem sie zwar nicht in der Individualisirung, aber in der Composition sogar leise die Erinnerung an den Balletchor erwecken! Ebenso ist die Landschaft, überhaupt nicht die stärkste Seite des Meisters, in der Erfindung nicht sonderlich glücklich, da ihre Anordnung die Figuren keineswegs unterstützt eher etwas theatralisch aussieht,

— doch das sind alles Nebensachen, die gegen die Vortrefflichkeit der Hauptgruppen nicht aufkommen. Auch die Formengebung ist in diesem Bild größer und einfacher als gewöhnlich bei Knaus, der sich mitunter hier von seinem Talent zur Charakteristik auch der feinsten Züge zu einer gewissen kleinlichen Unruhe verleiten läßt.

Eine solche ließe sich eher dem 1867 im Pariser Salon ausgestellten Bilde des Vorbeipassirens des Landesfürsten an einem hessischen Dorfe vorwerfen. Dafür ist das Bild als jeder Idealisirung entsagende, derb realistische Characteristik der Bauern sowohl, als des Verhältnisses der anderen Stände zu ihnen um so bewunderungswürdiger: man kann die ganze Geschichte der Periode von 1815 bis 66 darin lesen; und nicht minder, wie dem Künstler, der das Bild 1866 in tiefster Zurückgezogenheit und fern von allem Umgang mit Künstlern gemalt, das Vaterland nach der Rückkehr von Paris erschienen war. Sowohl der etwas steife Landesvater als seine über die vor dem Orte aufgestellte armselige Dorfbevölkerung lachenden Adjutanten sind vortrefflich, ein Meisterstück vollends der halbverhungerte Schulmeister, welcher vor den zum Ansingen bereiten Kindern steht, nicht minder vorzüglich der neben dem dicken Schulzen und den Gemeinderäthen mit unaussprechlicher Grazie verlegen lächelnde städtisch gekleidete Krämer des Dorfes. Der ganze Jammer unserer Kleinstaaterei mit ihrem allmähligen Herunterbringen der Bevölkerung, malte sich in dem Bilde, das unstreitig trotz seiner mehr klemmenals komischen Wirkung zu seinen meisterhaftesten gehört.

Auf der 1867er Pariser Weltausstellung hatte man Gelegenheit, die Schöpfungen von Knaus mit Allem zu ver-

gleichen, was die anderen modernen Nationen des Erdballs im Genre gebracht. Zunächst fiel da auf, wie allen anderen Productionen ohne Ausnahme immer noch, wenn auch oft nur ein klein wenig, die Anstrengung anzusehen war, die es dem Meister gekostet, sie so schön zu machen. Knaus steht mit seiner Leichtigkeit, das Vorzügliche gleichsam nur so aus dem Aermel zu schütteln, ganz ohnegleichen da unter allen seinen Nebenbuhlern. Ueber dieser grenzenlosen Begabung, die auch uns das so erquickliche Gefühl der vollkommensten Freiheit, der unbedingtesten Produktivität gibt, verzeihen wir ihm gerne kleine technische Mängel: eine öfters gläserne oder auch zu bunte Färbung oder die bisweilen mangelnde Straffheit der Formen, so daß hinter den Falten der Gewänder gelegentlich einmal der Körper nicht mehr recht fühlbar wird, wie z. B. bei den gleichfalls ausgestellten Passeyrer Bauernburschen (1863), die sich geprügelt haben und nun vom Pfarrer den Text gelesen bekommen, sonst einem Meisterstück drastischer Komik. Dergleichen Flüchtigkeiten vergaß man aber ganz über der so feinen und lebendigen Charakteristik und vor allem über dem so unendlich glücklichen Humor. Diese Knaus'schen Bilder waren auf der ganzen Ausstellung die einzigen, bei deren Anblick selbst ein mürrischer Kunstkritiker sich des lauten Lachens nicht enthalten konnte, — obgleich eigentlich Niemand lächerlich gemacht wird, wenigstens nicht, ohne daß ein Gegengewicht da wäre, das uns wieder mit Wohlwollen für ihn erfüllt. Wie trollig treuherzig war z. B. das Entsetzen des schwäbischen Bauern, dem der Taschenspieler Kanarienvögel aus dem Hut herausfliegen läßt (1862), wie hundertfach ist in dem umstehenden Publikum die Schadenfreude und das Erstaunen vom stillen Einverständniß bis in's Entsetzen und

Grauen hinüber variirt oder zum frohen Entzücken der Kinder über das Wunder gesteigert!

Daß Knaus's Humor selten beißend und scharf, sondern immer so fröhlich und gesund ist, hat ihn nicht nur mit Recht zum Liebling des Publikums gemacht, sondern unterscheidet ihn auch so sehr zu seinem Vortheil von seinen meisten berühmten Vorgängern, vor allem von dem Engländer Wilkie, der unerschöpflich ist in der Schilderung der Schwächen und Laster der Menschen, bei der ihrer guten Sitten aber sehr zurückbleibt, während gerade hier Knaus glänzendster Vorzug liegt. Er schildert unser Volksleben ohne alle Schmeichelei, aber auch ohne jeden Hohn, in seiner ganzen Tiefe und Innigkeit, in seiner Urgemüthlichkeit. Wie kostbar sind die beiden Schusterjungen (1864), von denen der eine das Kind der Meisterin, der andere Stiefel austragen sollte, und die es vorziehen, sich die Zeit in einem stillen Winkel mit Kartenspielen zu vertreiben, wo der eine die Stiefel stehen, der andere das Kind schreien läßt, und keiner von Beiden sich im mindesten um seinen Auftrag bekümmert. Wie nachdenklich ist der kleinere, der verloren, wie überglücklich der gewinnende größere Schlingel! Es möchte schwer fallen, auf einem Knaus'schen Bilde auch nur einen einzigen Menschen zu treffen, den er nicht lebendig empfunden, leibhaft vor sich herumspazieren gesehen hätte. Er bringt niemals Modellfiguren: sie sind Alle im Leben beobachtet, mit Blitzesschnelle in jedem Zuge einem treuen Gedächtniß einverleibt worden. Wer glaubt nicht den alten Invaliden (1865) schon gesehen zu haben, der so stillvergnügt eben eine Stange Weißbier leert? Wie köstlich ist der Lichteffekt bei der Schustersfrau gegeben, die ihrem Kinde ein Mäuschen zeigt, das sich in der Falle gefangen (1865). Kurz,

niemals wird man von Knaus weggehen, ohne erfreut und erheitert zu sein, und erst nachher wird man sich darauf besinnen, wie groß das malerische Talent sein müsse, welches eine so unwiderstehliche Wirkung auf Alt und Jung, Kenner und Nichtkenner, auf alle Nationen und Stände ausübt.

Das ist dieselbe glückliche Betrachtung und Darstellung unseres Volkslebens, welche Fritz Reuter's Werke zu einem solchen Schatz der deutschen Literatur gemacht hat, nur mit dem einzigen Unterschied, daß Knaus universeller ist und sich nicht auf eine Provinz beschränkt, sondern seine Stoffe überall nimmt, wo er sie findet. So wahr seine Menschen sind, so muß man sich doch allemal erst besinnen, wo man sie hinzuthun hat, ob sie in die dunkeln Thäler des Schwarzwaldes oder die sonnenglühenden des Etschlands gehören, ob sie das Glück gehabt haben, im Schatten der Welfenhofe aufzuwachsen oder an den blauen Fluten des Rheins das Winzermesser zu handhaben. Er verwischt die provinzielle Eigenthümlichkeit nicht und kehrt dennoch fast nur die allgemeine deutsche Art heraus. Dies starke Accentuiren des Nationalen und allgemein Menschlichen erklärt unstreitig mit seinem großen Erfolg. Ohne Zweifel ist Erhuber z. B. ebenso gemüthvoll, und charakterisirt noch schärfer die Besonderheiten, das Individuelle, was Provinz, Stand und Tracht dem Menschen geben, so daß man mit weit größerer Sicherheit bei ihm sagen kann, dies ist ein Schullehrer in Oberbayern oder im Ries; aber eben deßhalb wirkt ein Theil seiner Komik im übrigen Deutschland nicht so schlagend, weil man dort die Schärfe der Beobachtung nicht mehr herausfinden kann. — —

Nach seinem Aufenthalte in Italien verbrachte Knaus noch zwei Jahre in Paris und siedelte dann 1860 nach Wis-

baden und bald darauf nach Berlin über, um es 1866 wieder mit Wiesbaden zu vertauschen. Endlich ließ der Künstler sich nach fünfzehnjähriger Abwesenheit im Jahr 1867 noch einmal in Düsseldorf nieder und blieb dort in den behaglichsten Familien- und geselligen Verhältnissen bis 1874, wo er einen Ruf an die Berliner Akademie annahm. Dieses unstäte Wandern hieng allerdings auch mit einem ausgesprochenen Charakterzug des Meisters zusammen, über den er sich selber einmal folgendermassen äußerte: „In der Zeit, in der wir leben, ist es schwer die richtige Selbsterkenntniß zu gewinnen und festzuhalten, da die Leichtigkeit zu reisen und Alles was geschaffen wird und was geschaffen worden ist, zu sehen, die Gefahr in sich schließt, an sich irre zu werden und seine Zeit zu verexperimentiren. Ich bin schon zu verschiedenen Malen in diesem Falle gewesen, meine gesunde Natur hat mir aber stets wieder darüber weggeholfen. In der guten alten Zeit war das künstlerische Schaffen ohne Zweifel viel behaglicher und sicherer, nicht dieß unstäte Umhertasten und die aufreibende Hetze wie heut zu Tage." Das mag sein, ob aber der Meister dann im Stande gewesen wäre, jenen unerschöpflichen Reichthum von Charakteren und Motiven bei sich aufzuspeichern, das ist eine andere Frage. Alle alten Genremaler sind in dieser Beziehung wenigstens sehr arm gegen ihn, und noch dürftiger in Bezug auf die ethische Verarbeitung dieses ungeheuren Stoffs.

In Düsseldorf entstanden denn nun auch noch zwei wahrhaft unerreichte Meisterwerke von Schilderungen aus dem Bauernleben. Das 1871 entstandene, den zu Paris begonnenen Kreislauf des Bauernlebens gewissermassen abschließende „Leichenbegängniß", ist ein tiefergreifendes coloristisches Stimmungsbild, und zugleich nicht minder meisterhaft in der Charakteristik. Es ist harter

Winter und dicker Schnee liegt auf dem Dache des großen Gebäudes, das mit seinen Scheuern und Ställen den Hof auf drei Seiten umgibt, in dem wir die Schuljugend unter Führung des Lehrers und Küsters versammelt sehen, um die Leiche mit Gesang zur letzten Ruhestätte zu geleiten. Der Sarg wird eben herausgebracht aus dem Hause. Ihm voraus wankt die Freitreppe herab ein alter Bauer, der wohl die langjährige Lebensgefährtin verloren hat. Unsicher hält er sich an der Wand, während die frierend zusammengedrängten Kinder mitleidig auf ihn blicken, wie er in stummem Schmerz die unten im Schnee stehende schwarze Bahre anstarrt, die ihm das letzte entführen soll, was ihn noch am Leben hielt. Es ist eine herzzusammenschnürende Gewalt, eine unsägliche Trostlosigkeit in dieser Szene, man fühlt des Daseins Jammer so tief, wenn auch ohne alle Bitterkeit, daß der Künstler wahrhaft tragisch wirkt. Eine gewisse Härte und Kleinlichkeit in den Formen, die auch hier wieder auffällt, trägt nur dazu bei, jene Trostlosigkeit, wie sie alles Winterliche, Absterbende in der Natur anregt, noch unendlich zu erhöhen.

Die andere Darstellung des Bauernlebens muß in Bezug auf Formengebung wie Charakteristik das Großartigste genannt werden, was Knaus im Genre überhaupt gelungen ist. In braungetäfelter Stube sind einige Häupter der sogenannten Hozen oder Hauensteiner Bauern versammelt, jenes interessanten oberrheinischen Volksstammes, der solange mit seltener Hartnäckigkeit seine alten Sitten, Trachten und Gerechtsame festgehalten. Sie glauben sich offenbar in den letzteren bedroht und haben nun die Pergamente hervorgeholt, deren Sinn ein spitznasiger Gemeindeschreiber oder dergleichen ihnen entziffert. Hinter dem runden Tisch, an dem der letztere pero-

rirend steht, hat der sichtlich Angesehenste Platz genommen, ein wahres Prachtexemplar von mannhaft trotzigem deutschen Bauern, vorn ein fast noch energischerer, dem man es gar deutlich ansieht, wie wenig er Lust hätte, sich irgend eine Verkürzung gefallen zu lassen. Hinten am Ofen zündet sich ein Beirath eben die Pfeife an, er ist sichtlich tief in die Worte des Redners verloren, und links mit dem Rücken gegen das Fenster bilden zwei plebeischer aussehende, aber auch ganz kostbare Kerle den Chor der Tragödie, welche jene Dorfmagnaten aufführen. Zusammen stellt dieser Kriegsrath eine wahre Apotheose des deutschen Bauernthums dar, in seinem unbeugsamen Muth, seiner Ehrenhaftigkeit und Rechtlichkeit, aber auch seinem ultraconservativen halsstarrigen Sinn. Daß die aber eine Grundlage der bürgerlichen Gesellschaft abgeben, wie kein Staat in der Welt eine bessere und solidere hat, das sieht man augenblicklich. Wie ernst die Sache gemeint ist, geht nicht nur aus den funkelnden Augen der Männer, sondern vielleicht auch daraus hervor, daß sie ganz nüchtern berathen und kein Getränke vor sich haben. Soviel für die Behandlung des Stoffes. Aber das artistische Interesse überwiegt hier fast noch das stoffliche, so grandios sind die Kerle gezeichnet, mit solchem Verständniß modellirt. Die Farbe hat eine Kraft und Klarheit und die Mache zeigt von einer geistreich großartigen Meisterschaft, deren sich nach dieser Seite hin, weder Defregger und noch viel weniger Vautier, sonst seine gefährlichsten Nebenbuhler, rühmen können. Angesichts dieser Prachtfiguren fallen einem sofort die herrlichen Studien ein, die der Künstler auf seinen beständigen Reisen nach der Natur zu zeichnen pflegte und gewiß für diese Composition mit besondern Sorgfalt ausgesucht hat. Ebenso einfach behandelt als die eines

Holbein, stehen sie den letztern an Verständniß der Form und außerordentlich glücklichem Erfassen der innersten Eigenthümlichkeit der Persönlichkeit kaum nach.

Aber auch noch eines Kinderbildes haben wir zu gedenken, eines Meisterstückes in diesem Genre, mit dem Knaus sogar sich selbst übertraf. „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen" betitelte sich ein Bild, welches in München 1869 die alles überstrahlende Perle der internationalen Ausstellung war. Es ist ein durchaus klassisches Werk. Wie vortrefflich immer die Kindernatur bei uns schon dargestellt wurde, so reizend, so mannigfaltig und so charakteristisch ist es noch keinem gelungen, wie Knaus in diesem mit einer geradezu merkwürdigen Genialität gemahlten Gastmahle. In letzterer Beziehung gemahnt es im Grund sehr stark an Rubens, aber auch dieser bringt es, bei aller sonstigen Ueberlegenheit, doch nie zu dieser Fülle von Charakteren, wie sie hier durcheinander wuselt und purzelt, ißt und trinkt, kost und schwatzt und was die Hauptsache dabei, die Eigenschaften der lieben Eltern so possierlich und lustig widerspiegelt. Da die letzteren hinter den Kindern an einer langen Tafel im Grünen sitzen, so hat man Gelegenheit, die Sprößlinge unmittelbar mit ihnen zu vergleichen. Vor dem Tisch derselben ist dann das Katzentischchen mit den reizend frisch gegebenen Kleinsten. An den Enden der Erwachsenentafel hat der Künstler je einen sehr steifen Herrn mit zwei gezierten Müttern angebracht — eine Szene, die er an derselben Stelle der Kindertafel durch ihre Kinder unendlich komisch wiederholt, um dasselbe später noch oft variirte Thema gleich von vorn entschlossen anzuschlagen. Die sichere Meisterschaft der anscheinend ohne jede Lasur und Retouche ganz alla prima hingeschriebeben

...stellung steigert die anregende Wirkung auf die Phantasie ...endlich, und sie gewinnt dadurch fast alles wieder, was die Fülle des Tons oder die Totalwirkung etwa dabei verliert, obwohl die Behandlung, verglichen mit jenem späteren Bilde der „Hauensteiner“, allerdings an Vergeistigung der Farbe, an feinem Tone zurückbleibt.

Es erübrigte uns nun noch die große Anzahl von Bildern, die einer anderen Richtung als der der Bauern- und Kinderschilderung angehören, Revue passiren zu lassen. Eines seiner frühesten überhaupt: die für ihren im Bauernkriege gefangenen Gatten flehende Gräfin Helfenstein, ist wohl das Einzige dem historischen Genre angehörige des Künstlers. Was er von sonstigen berühmten Bildern gemacht, verdankt seine Entstehung offenbar meist persönlichen Erlebnissen, indem er die Sitten des niederen und höheren Bürgerstandes oder wie bei jener Pariser Grisette besondere Gesellschaftsklassen, so z. B. den Jäger, Wilderer, Schusterjungen &c. schildert. Jener ersten Kategorie gehören u. A. verschiedene Jahrmarktsszenen, die mit Katzen spielende Frau, das Damenspiel zwischen zwei alten Herren und besonders die unvergleichlich humoristische „Wochenstube“ (1864) an, wo zwei alte Fraubasen, die sich bei der reizend hübschen jungen Wöchnerin getroffen, derselben über'm Kaffeeklatsch ganz vergessen. Auch die „Kleinstädter in der Dorfschenke“ geben dem witzigen Maler zu Parallelen Anlaß, die nicht zwerchfellerschütternder gedacht werden können. Besonders befähigt Knaus die Schärfe der Beobachtung auch zu Porträten. Eines der besten haben wir schon im Vorbeigehen erwähnt, das des bekannten Kunstsammlers Ravené (1855). Die Auffassung des alten Herrn, wie er ein Bild zu betrachten gerade die Brille putzt, war durchaus historisch,

d. h. sie gab das Normalbild eines kunstliebenden reichen ... Herrn mit jener anziehenden Wahrheit, die uns die ganze Geschichte des Dargestellten zu erzählen scheint. Auch die sonstigen zahlreichen Einzelcharaktere, die Knaus schilderte, von den verschiedenen Gänsemädchen (1868) bis zu seinen eigenen Kindern, sie sind alle überaus reizend. Die Zahl seiner Bilder ist aber schwer übersehbar, und wir thun genug, wenn wir endlich nur noch einige des dämonisch-humoristischen Genre's herausgreifen, so die Dorfhexe, Zigeunerrast im Walde, ein feistes Pfäfflein einem armen Teufel die Leviten lesend u. A. m.

Wer die ganze unermeßliche Thätigkeit des Künstlers überschaut, dem fällt vor Allem der ungeheure Reichthum seiner Erfindung überhaupt und im Besonderen an Charakteren, und nicht minder die Vollendung, zu der er sie durcharbeitet, in's Auge. Hierin wird er wohl von keinem Lebenden überhaupt erreicht, da ein Meissonnier, der Einzige, der hier überhaupt mit ihm rivalisiren und ihn in Bezug auf die Männer ohne Zweifel noch überbieten könnte, bei den eigentlichen Trägern der Schönheit, den Frauen und Kindern, kaum in Betracht kommt. Gerade in der Erfassung der Natur der Kinder, also der naivsten Existenzen, ist Knaus von keinem Künstler, weder altem noch neuem, an Mannigfaltigkeit und Anmuth überboten worden. Denn wenn Rafael ohne Zweifel noch tiefere und mächtigere Kindercharaktere bringt, so beschränkt er sich doch auf ein paar Typen, ähnlich wie Correggio bei seinen ohne Zweifel reizenden Kleinen. Aber auch die Rubens, Murillo, Gianbellin, die man hier alle noch anführen könnte, vermögen mit Knaus weder in der Mannigfaltigkeit der Charaktere, noch in der feinen Beobachtung der Bewegung, des individuellsten Ausdruckes, in

Darstellung all jener Modifikationen, die Stand, Erziehung, Nahrung und Kleidung bei Kindern hervorbringen, zu rivalisiren. Hat schon Wilkie in der Mannigfaltigkeit und Feinheit, mit welcher er das Seelenleben der Mittelklassen darstellt, die niederländische Genremalerei überholt, so ist Knaus in seinem Bereich noch weit über ihn hinausgegangen, wie er überhaupt eine reicher und größer angelegte Natur ist. Nur im Colorit übertrifft ihn der Britte an Originalität bisweilen. Bei Knaus ist dasselbe außerordentlich verschieden. In seinen frühesten Bildern durch die Einheit, Tiefe und Kraft des Tons sich den besten Alten annähernd, wird es in der mittleren Periode oft etwas bunt und unruhig, wenn auch gewöhnlich von bezaubernder Frische. In seinen letzten Bauernbildern hat es wieder eine Kraft und Einheit der Stimmung erreicht, die man als geradezu klassisch bezeichnen kann. Besonders meisterhaft behandelt er immer das Helldunkel.

Haben wir in Ludwig Richter den Rafael der deutschen Philister kennen gelernt, so ist Knaus der unseres Bauern. Es ist ein eigenthümliches Geschick, daß das Leben des letzteren diese bedeutsame Verklärung durch die bildende Kunst erfährt, die ihm ja neben Knaus auch noch Andere, ein Vautier, ein Defregger angedeihen laßen, in dem Augenblicke, da er selber einer totalen Umwandlung entgegengeht. Denn wer könnte bezweifeln, daß er bald aufhören wird in dieser Form weiter zu existiren, nachdem er in seiner von der aller übrigen Stände getrennten Sonderexistenz nun nachgerade ein vollständiger Anachronismus geworden? Aber „was im Gedicht soll leben, muß im Leben untergehen". Gilt dieß nicht auch von der sogenannten Zopfzeit, die gerade seit ihrem Hinschwinden in

den Schilderungen unserer Maler eine Auferstehung gefeiert hat, von der sich unsere gepuderten Herreu Väter schwerlich je viel träumen ließen. Auch in den Werken des hervorragenden Meisters, welche die Schilderung jenes einer so totalen Metamorphose geweihten Standes enthalten, finden sich schon Spuren davon, daß sie bald eintreten werde, und zwar um so unverdächtigere, weil Niemand ferner davon ist tendenziös und lehrhaft zu sein, als Knaus, der aber dafür eine um so gesundere Empfindung für das bleibende im Wechsel der Erscheinungen zeigt.

Gerade daß er dieselben Szenen im modernen und in einem ein Jahrhundert älteren Costüme gemalt oder sie dabei auch noch aus dem Bauern- in den höheren Bürgerstand übertragen hat, ist trotz der außerordentlich charakteristischen Auffassung beider ein sicherer Beweis, wie er vor allem das Bleibende und Ewige in der menschlichen Natur herauszugreifen bemüht ist. Eben deßhalb hat er, wie viel Vorliebe er auch dem Bauern schenkt, doch vom Völker- bis zum Schweinehirten gelegentlich fast alle Stände in den Kreis seiner Schilderungen gezogen, und sie alle mit gleichem Glücke dargestellt. Dieß erst führt uns auf den Grund dieser künstlerischen Persönlichkeit.

Sein entschiedener Gegensatz zu Richter und Schwind fällt uns hier vor Allem auf. Beide sind vorherrschend idealisirende und stylisirende Künstler, legten zunächst die eigene Persönlichkeit in ihren Werken nieder, sind durchaus naiv und haben ihre Stärke nicht sowohl in der Ausführung als in der Composition, der Andeutung. Von alledem treffen wir bei Knaus das direkte Gegentheil. Er ist durchaus Naturalist. Bei allem glänzenden malerischen Talent ruht bei

ihm der Hauptaccent doch auf der feinen Durchbildung, der höchsten künstlerischen Vollendung der Darstellung. Er sucht den Reiz in dem, was man recht eigentlich Seelenmalerei nennen kann. Wer mit solch durchdringender Schärfe, so großem Verständniß, die Eigenthümlichkeit jedes Individuums bis in's innerste Mark verfolgt, ist aber nicht mehr naiv. Knaus ist ein durchaus denkender, reflektirender, bewußter Künstler, der sich die genaueste Rechenschaft gibt, sowohl über das, was er darstellen, als wie und mit welchen Mitteln er es erreichen will. Wenn die Schöpfungen seiner Jugend bisweilen noch den Charakter der naiven Schilderlust tragen, so hat er ihren Gehalt längst vertieft durch seinen Geistesreichthum und eine vollendete Weltbildung. Diese schließen nun freilich die Inspiration ganz und gar nicht aus, der er vielmehr, wie alle ächten Künstler, das Beste verdankt, was an seinen Werken ist. Vor allem die schlagende, augenblicklich sich in's Gedächtniß einprägende Totalerscheinung, die uns sofort gefangen nimmt und mit unfehlbarer Schärfe sagt, was vorgehe, wer die Hauptpersonen seien, und was sie zu thun haben. Eben weil er nicht naiv ist, sondern dafür durch den glänzendsten Humor, aber auch den schärfsten Witz entschädigt, so hat — unähnlich den beiden eben erwähnten berühmten Vorgängern, die sich im Ganzen so gleich geblieben, — Knaus im Gegentheil eine lange Entwicklung hinter sich und Niemand kann sagen, welche Phasen sein suchender Geist noch durchmachen wird.

V.

Gottfried Semper.

Unter allen Kunstwerken machen die der Architecten den mächtigsten und nachhaltigsten Eindruck. Nirgends kommt das Erhabene so überwältigend zur Erscheinung als im Gebiet der Baukunst, der doch keinerlei unmittelbare Naturnachahmung zu Grunde liegt. Vielleicht rührt dies gerade mit davon, daß sie der Subjectivität einen so weiten Spielraum darbietet.

Aber auch den Architecten prägt sich etwas von dem Sondercharacter ihrer Kunst auf.

Im Allgemeinen läßt sich behaupten, ist die Ausbildung eines künstlerischen Talentes der des Characters nicht besonders günstig. Alle Seelenkräfte absorbirend, erfordert sie einerseits einseitige Entwicklung der Phantasie und Abschließung gegen die zerstreuende Einwirkung der Welt, andererseits ist der Künstler aber doch auch wieder aufs dringendste angewiesen, sich den Beifall der Welt zu sichern. So gehört schon ein ungewöhnlich edler Geist überhaupt dazu, solchem nachtheiligen Verhältnisse auf die Dauer zu widerstehen. Etwas Bahnbrechendes gar hervorzubringen, erheischt an sich eine solche Concentration, Beharrlichkeit, Liebe, Aufopferung und Hingebung, daß es nicht so wunderbar ist, wenn von all diesen schönen Tugenden dem

Inhaber für sein übriges Leben oft nicht mehr viel übrig bleibt. Anstatt aber immer und immer wieder die Klage über die Haltungslosigkeit, das phantastisch zerstreute Wesen, die Eitelkeit und den Egoismus, die Maßlosigkeit, ja selbst die Habsucht der Künstler — Eigenschaften, die ja bei den übrigen Sterblichen auch nicht so gar selten vorkommen, — zu erneuern, sollte man sich vielmehr wundern, daß bei den mit ihrer Existenz untrennbar verbundenen Bedingungen sich doch noch so viele edle Charactere unter ihnen finden. Umsomehr, als jene zarte Empfänglichkeit für alle Eindrücke des äußeren Lebens, sowie jenes sanguinisch nervose Wesen, ohne welches wir uns den Künstlercharacter gar nicht denken können, sich gar zu leicht zur Reizbarkeit und mit der Zeit zu einer fast unaufhörlichen Aufregung steigern.

Anders ist dies nun aber bei der Baukunst. Ganz unähnlich den Schwesterkünsten drängt sie auf energische Entwicklung des Characters nach Außen, auf Festigkeit und zähe Beharrlichkeit, sowie auf den Erwerb einer großen und freien Weltbildung mit Nothwendigkeit hin. Der Architect braucht zur Ausführung seiner Werke so große Mittel, — er ist von Seite der Auftraggeber einer so unaufhörlichen, oft im höchsten Grade beschwerlichen und launenhaften Beeinflussung ausgesetzt — er bedarf der harmonischen und eifrigen Mitwirkung so zahlreicher unter sich durchaus verschiedener Gehülfen, vom rohen Handlanger und Maurer bis zum unsterblichen Künstler in Farbe oder Marmor, auf die er alle einen dominirenden Einfluß ausüben muß, daß nur ein gewaltiger Wille, eine imponirende Persönlichkeit diese oft so widerstrebenden Kräfte wecken, zusammenfassen und mit sich fortreißen kann. Welch ein Intriguenspiel, der Lieferanten und Unternehmer bei jedem großen Bau nieder=

zuschlagen, wie viele Einflüsse zu bekämpfen, wie viel Interessen und Egoismen zu überwinden sind, lange schon, ehe auch nur ein Spatenstich zu der Ausgrabung des Grundes für das Fundament geschehen kann, weiß Jeder. Die Vorgeschichte jedes bedeutenden Unternehmens dieser Art, bildet fast regelmäßig ein vollkommen gegliedertes Drama, aus dem nur ein ächter Held oder ein vollendeter Intrigant siegreich hervorgeht. Wenn daher ein großer Künstler immer mit Nothwendigkeit ein großer Mensch sein muß, soll er wohlthätig wirken, so gilt dieß vom Architecten vor allen anderen.

Ist er ohne überwältigende Willenskraft absolut undenkbar, so auch nicht ohne einen ungewöhnlich reichen und scharfen Geist. Bei ihren so unermeßlich verschiedenen Aufgaben verlangt die Architectur neben der künstlerischen eine umfassende wissenschaftliche Bildung, der Baumeister hat kaum weniger Gelehrter als Techniker zu sein. Denn während das Werk des Malers und Bildhauers lediglich für sich da ist und keine andern Bedingungen zu erfüllen hat, als die, schön zu sein oder höchstens noch sich zu seiner Umgebung harmonisch zu verhalten, so liegt der Schöpfung des Architecten fast immer ein practischer Zweck zu Grunde, dessen oft sehr prosaische Bedürfnisse er mit Größe, Würde, erhabener Schönheit auszusprechen hat. Durch dergleichen mannigfaltige Anforderungen wird der Baumeister unter allen Umständen ein geplagtes Wesen und nur die unsägliche Wonne, die gerade im Bauen, im Organisiren eines mächtigen Stoffes, im Gebieten über unermeßliche Kräfte aller Art liegt, macht seinen Beruf erträglich, läßt ihn aber auch wohl zur dämonischen Leidenschaft werden, die gleich der Herrschsucht vor keinem Mittel zurückschreckt, sich zu befriedigen. Aber auch darum braucht

der Architect eine ungewöhnliche Bildung, weil er unendlich besser als irgend ein anderer Künstler Sitten, Geschmack, Anschauungen und Bedürfnisse, Ideale und Mittel der Zeitgenossen kennen muß, denen Befriedigung zu schaffen und Ausdruck zu verleihen er ja berufen ist. Vor Allem macht sich ihm die Veränderung der herrschenden staatlichen und religiösen Formen fühlbar, da jede solche, so wie sie zur Herrschaft gelangt, sich sofort auch ihre Denkmale zu schaffen und ihren besonderen baulichen Bedürfnissen Befriedigung zu gewähren strebt.

Darum gleicht die Architectur einer versteinerten Weltgeschichte, die jederzeit mit mathematischer Genauigkeit den politischen, sittlichen und materiellen Zustand der Völker unmittelbar und vollständig wiederspiegelt für den, welcher ihre Sprache zu lesen vermag. Sie zeigt uns in ihrer jeweiligen Entwicklung sowohl das was sich heraufarbeitet, als das, was abstirbt, weit schärfer denn die Malerei und Sculptur, in welchen Künsten einzelne Persönlichkeiten einen viel bestimmenderen Einfluß zu äußern vermögen. Entsprechen ihr daher die herrschenden Stylformen nicht, so wird sie dieselben allemal unfehlbar soweit umbilden, bis sie es thun, wobei denn freilich oft jene inneren Widersprüche und Mißgeburten herauskommen, wie wir ihnen besonders aus dem Anfang des Jahrhunderts in Deutschland auf Schritt und Tritt begegnen. Aus dem Verständniß und der lebhaften innern Theilnahme an den Bewegungen und Kämpfen der Zeit, ohne welche ein großer Architect kaum denkbar ist, entwickelt sich aber zu häufig auch eine unmittelbare Betheiligung daran, und in der That finden wir von den fabelhaften Meistern des babylonischen Thurmbaues und der Pyramiden bis zu dem, der uns hier beschäf-

tigen soll, wie die Baumeister, und zwar nur immer diese, so häufig in diese Bewegungen verwickelt und ihre Opfer werden oder ihre Triumphe theilen. Eben deshalb ist auch die demokratische Gesinnung so häufig bei ihnen. Sie führt Calendario, den Erbauer des Dogenpallastes, auf's Schaffot, Michel Angelo in die Flucht, Elias Holl und unzählige andere in's Gefängniß, Semper endlich in langjährige Verbannung.

Ist es nicht eine merkwürdige Fügung der Umstände, daß der Kampf um die nationale Einheit und Freiheit, die uns heute beglücken, noch vor einem Vierteljahrhunderte uns in Letzterem, wie in Richard Wagner, beinahe die unbestritten größten Künstler ihres Faches gekostet hätte, die wir heute besitzen, und das durch dieselben Soldaten, die jetzt der Einheit und Freiheit mächtigste Schutzmauern sind!

Beiden Männern war es beschieden, in ihrem Kreis einen unermeßlichen Einfluß auszuüben und ihrer Kunst neue Bahnen zu öffnen. Solche Bestimmung war indeß bei Semper keineswegs schon von früher Jugend unzweifelhaft. Sein Vater, ein schlesischer Kaufmann, hatte sich 1806 in der Heimat der Mutter, Altona niedergelassen. Dort ward ihm am 29. Nov. — ob 1803 oder 4 ist wegen Verlust des Taufscheins nicht mehr bestimmt festzustellen — der Knabe Gottfried geboren. Durch seine Unbändigkeit war er schon der Schrecken der guten alten Dame, in deren Kinderschule seine Eltern ihn zuerst schickten. Eines Tages, als sie ihn seiner Unruhe halber an einen Sessel festgebunden, lief er mit diesem auf und davon und trug dieses Anhängsel am Gesäß durch die ganze Stadt mit nach Hause. Zu den frühesten großen Eindrücken seiner Jugend gehörte die Befreiung Deutschlands vom unerträglichen Joche der Napoleonischen Herrschaft, wie man den unter Tettenborn in

Hamburg einziehenden Kosaken, als Befreiern entgegenjubelte. Nachdem die Franzosen unter Davoust zurückkamen und jene fürchterliche Bedrückung der Stadt und die Belagerung begann, war er täglich Zeuge der schrecklichsten Szenen. Die Schule, die der Knabe besuchte, befand sich gerade gegenüber dem damals zum Spital umgewandelten städtischen Waisenhause, wo er jeden Morgen die nackten Leichname derer, die in der Nacht am Typhus gestorben waren, dutzendweise wie die Stockfische übereinander werfen und davon führen sah.

Obwohl in einer Handelsstadt aufwachsend, flößte ihm die Kaufmannscarriere doch keinerlei Sympathie ein, und um ihr zu entrinnen, wählte er die akademische Laufbahn. Seine Vorbereitungen in den klassischen Studien leitete der Pastor Milk in Barmstedt (Grafschaft Randzau). Auf dem Gymnasium in Hamburg trieb er mit besonderem Eifer alte Sprachen und Mathematik und legte überhaupt den Grund zu jener überaus gründlichen gelehrten Bildung, in welcher er nachmals von keinem seiner Fachgenossen erreicht wurde. Im Jahre 1822 bezog er die Universität Göttingen, wo er das Rechtsstudium, dem er sich auf den Wunsch seiner Eltern zuerst widmete, bald an den Nagel hieng, um sich dem der Mathematik unter Thibaut und Gauß zuzuwenden. Daneben hörte er alsbald mit Begeisterung den berühmten Ottfried Müller, der ihm zuerst den Sinn für die Schönheit klassischer Kunst aufschloß, Heeren's und Eichhorn's geschichtliche Vorträge, Blumenbach, Stromeyer und andere Berühmtheiten der philosophischen Facultät.

Des Jünglings Liebhaberei wäre das Ingenieur- oder Kriegsbaufach gewesen, und nur auf besonderes Andringen der Eltern vertauschte er es mit der Civilbaukunst. Nachdem

er 1825 Göttingen verlassen, wo er ein ebenso geistig angeregtes, als flottes Studentenleben geführt, gieng er nach München. Die erste Nachricht, die er am Morgen nach seiner Ankunft daselbst erhielt, war, daß König Max Joseph in der Nacht gestorben und Ludwig I. seine folgenreiche Herrschaft angetreten habe. Nachdem er einige Zeit unter Gärtner sich mit byzantinischen Stylformen vertraut zu machen gesucht hatte, ohne viel Geschmack daran zu finden, beredete ihn der Architect Bülau, sein Mitarbeiter an dem bekannten Werke über den Regensburger Dom zu werden, zu welchem Zwecke der junge Semper seinen Aufenthalt längere Zeit in dieser Stadt nahm. Das tolle Leben, wie er es in Gesellschaft dieses Bülau, Thon-Dittmers, Zerzogs, Justus Popp und Anderer in München getrieben hatte, setzte er in Regensburg fort. Dies verwickelte ihn in beständige Händel und ein Duell auf Degen mit einem Senior der Landshuter Pfälzer, in welchem er selber unbedeutend, sein Gegner aber gefährlich verwundet ward, hatte endlich die Folge, daß er flüchten mußte.

Dies ward aber die Veranlassung zu einem folgenreichen Schritt für den Jüngling. Er gieng nach Paris und wurde hier der Schüler Gau's, der ihm zuerst den Sinn für die höchsten Ziele der Baukunst aufschloß. Nur mit kurzer Unterbrechung der Beschäftigung am Bau des Bremer-Hafens unter van Ronzelen, blieb Semper, in immer engerer Freundschaft an Gau sich anschließend, bis in das Jahr 30 in Paris. Die außerordentliche geistige Gährung jener Zeit fesselte ihn an das französische Wesen, während ihn die deutsche reactionäre und frömmelnde Romantik abstieß. Erst nach der Julirevolution, die er mit Begeisterung begrüßte, verließ er Paris, um in Südfrankreich die antiken Reste zu studieren und

Italien zu bereisen. Ueber die Riviera wandte er sich nach Genua, dessen Palastarchitectur einen mächtigen Eindruck auf den empfänglichen jungen Künstler machte. Zwei Monate arbeitete er auf's Emsigste, und unstreitig hat er an den genuesischten Bauten zuerst jene geschickte Ausnützung des Terrains für bauliche Wirkungen gelernt, die ihn später so auszeichnen sollte. In Pisa, Florenz, wie Siena, überall machte er dennoch kürzeren oder längeren Aufenthalt zum Studium. Als er nach Rom kam, war hier eben die Revolution in der Romagna ausgebrochen. Rietschel und andere Dresdener waren noch da, aber von einer irgend sympathischen Berührung zwischen ihnen und dem jungen Feuerkopfe, der mit Pariser Ideen geladen war, konnte nicht die Rede sein. Semper war damals mitten in der Sturm- und Drangperiode begriffen. Durch das eben Erlebte im höchsten Grade exaltirt, zudem heftig und gedankenscharf absprechend von Natur, machte er den gemüthlichen deutschen Schwärmern und Nazarenern wohl einen bedeutenden, aber unheimlichen Eindruck, und sah sich in beständige Streitigkeiten verwickelt. Mit der deutschthümelnden Romantik im tiefsten Widerspruch, seinerseits alles französische auch wohl überschätzend, stieß er die meisten Jüngeren zurück, wie es großer geistiger Ueberlegenheit ja so oft begegnet. Um so besser vertrug er sich mit den alten Heiden, M. Wagner, Koch, Reinhard, Thorwaldsen. Erst nachdem er auch noch Sizilien besucht und endlich längere Zeit in Griechenland sich aufgehalten hatte, kehrte er beladen mit der reichsten Ausbeute endlich 1832 in die Heimath zurück und zwar zunächst nach Berlin.

Obwohl sein Name damals noch ganz unbekannt war, getraute er es sich doch im Gefühle seiner Kraft zu Schinkel zu gehen und diesen zu bitten, er möge von seinen Arbeiten

Einsicht nehmen. Wenig zufrieden mit seinen eigenen Schülern, erstaunte und entzückte ihn die geniale junge Kraft, welche sich ihm hier präsentirte und in welcher er seinen künftigen Nachfolger ahnte. Neidlos und edel wie er überhaupt war, konnte er des Rühmens kein Ende finden. Bald wurde Semper das enfant gaté jener glänzenden Gesellschaft, die sich um den berühmten Meister sammelte und mit Beuth, Hitzig, Varnhagen, Chamisso, ja sogar Kugler, dessen heftiger Gegner er später werden sollte, freundschaftlich vertraut.

Im folgenden Jahr aber ward er nun auch in weiteren Kreisen bekannt, ja er setzte bald die gesammte Künstlerwelt in Erstaunen. Verrieth schon das kleine Museum für Skulpturen, welches er im Sommer zu Hamburg in dem Garten des Conferenzraths Donner, dem es eine Freude machte, aufstrebenden Talenten behilflich zu sein, erbaute, die Klaue des Löwen, so spiegelte die als Frucht des griechischen Aufenthalts noch im selben Jahr publicirte Abhandlung: „Ueber die Polychromie der Alten", die ganze revolutionäre Aufregung jener Jahre des beginnenden Kampfes wieder, der mit einer totalen Umgestaltung Europa's, vorab Deutschlands endigen sollte, und machte allenthalben einen tiefen, bei literarischen Produktionen geradezu seltenen Eindruck. Die Schrift war ein vollständiges Programm von des Autors künstlerischen und selbst politischen Ansichten. Es sprach sich Semper hier mit rücksichtsloser Schärfe über jenes romantische Herumtappen in allen Stylformen, jenes leblose Copiren großer Meister aus, wie es speziell in München grassirte. „Die Kunst vertrage keine Willkühr, weder der Künstler, noch viel weniger der Beschützer, sie kenne nur einen Herrn, das Bedürf-

niß. Das wichtigste Bedürfniß eines Volkes sei aber sein Cultus und seine Staatsverfassung. In guten Zeiten sei das Eine der höhere Ausdruck des Anderen. In der heutigen sei der Staat unsere Religion geworden. Indem so unser religiöser Enthusiasmus die irdischen Verhältnisse veredele, sei eine Annäherung an die antike Welt entstanden, die unser Jahrhundert unverkennbar charakterisire. „Man solle die Pflanze der Kunst allerdings von ihrer Heimat beziehen, aber nicht ihren todten Buchstaben nachahmen, nur den Geist einsaugen." Er verlangt die Wiederherstellung des innigen Zusammenhangs aller Künste, nennt den Schmuck eines der ersten menschlichen Bedürfnisse und macht ihn zur Aufgabe der Kunst, den höchsten für die Tempel unserer Götter, unserer Ideale, reklamirend, den Architecten als Chorführer der Künste betrachtend. „Das Magere, Trockene, Scharfe, Charakterlose der neueren Architectur, sei nur aus der unverständigen Nachäfferei der Antike zu erklären." Und damit ging er nun auf das nächste Ziel los, daß die Schrift verfolgte, nemlich die Polychromie für die Architectur wieder in ihr Recht einzusetzen. „Alle antiken Kunstwerke seien farbig gewesen, erst die Renaissance habe dieß verkannt und dann bald in dem Barokstyl durch ihre starken Profilirungen zu Schattenwirkungen, den mangelnden malerischen Effekt zu ersetzen gesucht." Es waren Gedanken, die blitzartig einschlugen. Sein väterlicher Freund Gau, dessen er darin dankbar gedacht, schrieb dem Verfasser, alsbald darüber: Seit Ihrem Briefe von München aus habe ich gar nicht erfahren, wo Sie geblieben, bis mir endlich, etwa vor einem Monate, von einem hiesigen Buchhändler Ihr schönes Heftchen überschickt wurde und mich für alles Warten vollkommen entschädigte. Was mir dieses öffentliche Andenken Freude ge-

macht, kann ich Ihnen, mein lieber Semper, nicht erzählen. Alle meine Bemühungen, mein weniges Wissen nützlich zu machen, sind nun belohnt, und ich kann nun hoffen, daß der Same, den ich gestreut, dem Vaterlande reichliche Früchte bringen wird. Ich sage absichtlich dem Vaterlande, lieber Semper, denn diesem gehört unser erstes Bemühen, und wenn ich Sie durch eine übrigens wohlverdiente Empfehlung an dasselbe gefesselt, so darf ich mich meiner Vermittlung doppelt erfreuen. Die Kunst bedarf nirgendwo mehr als in Deutschland einer tüchtigen Leitung, eines kräftigen Anstosses nicht für den Sinn, die Liebe zu erwecken, daran fehlt es nicht, aber den Geschmack zu bessern und die Kunst aus der Theorie in's Leben zu führen. Das ist meiner Meinung nach die Hauptsache. Ich brauche darüber nichts weiteres zu sagen, denn trotz meiner Ungeschicklichkeit in wörtlichen und schriftlichen Raisonnements der Art, haben Sie mich schon längst verstanden. Ihr Büchlein ist mir Bürge dafür. Das Vorwort ist wahr und kräftig und machte mir den Effekt einer Bethoven'schen Ouverture. Ich bin in Allem übereinstimmend, und glaube sogar an das, was Sie mir von Schinkel sagen ...."

Diesem gab die Schrift Veranlassung, ihren Verfasser an die Stelle des eben gestorbenen Törmer für die Professur der Architectur an der Akademie in Dresden zu empfehlen, über deren Besetzung man ihn um Rath gefragt hatte. Gründlich unzufrieden mit seinen Berliner Verhältnissen wollte er zuerst den Posten sogar selbst übernehmen und gab den Gedanken nur auf Andringen seiner Freunde wieder auf, um an seinerstatt den feuerköpfigen Autor jener merkwürdigen Abhandlung zu nennen.

Als Semper sein Amt anzutreten nach Dresden kam,

schien es wohl, als wollte, man sich dort selbst den Hecht in den Karpfenteich setzen.

Man muß sich erinnern, daß es die Blüthezeit der Romantik, Tieck ihr Prophet und der Abgott aller alten Weiber von Elbflorenz war, soweit sie sich nicht um den „blinden Sänger“ Tiedge schaarten. Der geschwätzige Böttcher mit seiner halb cynischen, halb süßlichen Aesthetik, und die Schaar der sentimentalen Novellisten oder wässerigen Lyriker wie Houwald, Arthur vom Nordstern, Gehe, Tromlitz, Theodor Hell u. A. m., gaben der ganzen Stadt einen süßlich faden Beigeschmack, wie das schlechte Theewasser, das man in den zopfigen Tassen der Meissener Fabrik ausschenkte. Eine wahrhafte Colonie von Hofräthen, in welcher der von der Gicht ganz gekrümmte, den mächtigen Körper mühsam am Stock hinschleppende Tieck durch seinen herrlichen Kopf mit den klugen funkelnden Schlangenaugen immer noch als ein Apoll hervorglänzte. Freilich mit einem Gefolge von Müsen, die auch zu Dritt nur noch einen Zahn besaßen und stündlich die precieuses Ridicules hätten aufführen können, ohne aus der Rolle zu fallen. Unter den Schöngeistern ragte Th. Hell durch seine außerordentliche Häßlichkeit hervor, die ja Tieck veranlaßte, ihn als Vogelscheuche von gebranntem Leder zu schildern Der Herr Hofrath Winkler, Redakteur der seligen Abendzeitung war denn auch ein vollendeter Gegensatz von dem, was man sich unter einem Poeten denkt. Dann der alte pensionirte Cürassier Oberst v. Witzleben, ein riesiger Mann wie ein Höhlenbär, der unter dem Pseudonym von Tromlitz so viele sentimentale Novellen schrieb und regelmäßig in Thränen zerfloß, wenn er sie selber vorlas. Ein vortrefflicher Anführer jener rothröckigen Gardegrenadiere, die am Schloß die Beine zum Fenster hinaushängend, Strümpfe

strickten, während sie einen Roman auf dem Schooße lasen! Ueberhaupt las die ganze Stadt, vielleicht um das schlechte Essen und Trinken darüber zu vergessen, — wie oft habe ich den Posten, der am Eingange des alten Galeriegebäudes stund, beim Herausgehen statt der Flinte mit einem Roman in der Hand getroffen! Zu den gesuchtesten Hofräthen gehörte Carus, eine feine und schöne Erscheinung, welcher die ganze räuspernde Majestät Göthe's mit allen hm's, hm's copirte, oder der verwachsene tausendjährige Baron Maltiz, der sich als Kraftgenie gerirte, eine Figur barocker als der Zwinger selber. An der Akademie thronten die ausgelebten Mengs'schen Epigonen Mathäi, Hartmann, Rösler und die frommen Nazarener Vogel v. Vogelstein und Näke: der entsetzlichste Zopf in allen Ecken! Diesem Haufen von Ruinen that freilich ein Architect zum Aufräumen, diesen romantischen Fröschen ein ächter klassischer Storch Noth.

Ein eigenthümlich sentimentaler Tic beherrschte jene Gesellschaft. Wie in ganz Deutschland, so hatte auch in Dresden die sehr unhistorische Schwärmerei für die Gothik als den spezifisch deutschen Baustyl eben Alt und Jung enthusiasmirt. Gewiß gibt es in dem eigensinnigen, spröden und eckigen, barbarischen Wesen der Gothik etwas, was mit gewissen Seiten des deutschen Characters, nur leider nicht den besten, harmonirt. Das Düstere und Ahnungsvolle, die Magie des Helldunkels, wie das Fanatische, sich unbefriedigt von der Erde abkehrende, himmelstrebende entsprach den reaktionären Tendenzen jener Zeit schwerer Enttäuschung nach der Aufregung der Freiheitskriege, während mit der wiederkehrenden Freude am Dasein sich die Passion für den unbequemsten und widerhaarigsten aller Style rasch abkühlen mußte. Freilich war die der Carstens'schen entsprechende antikisirende Richtung, die nach dem Zopf zur

Herrschaft gekommen und von Weinbrenner in Carlsruhe, Moller in Darmstadt, Fischer in München, Langhans und Gilli in Berlin vertreten ward, mit ihrer Schwerfälligkeit auch nicht sehr geeignet, für ihr oft noch ägyptisch angehauchtes Griechenthum zu erwärmen. — Die Ursprünglichkeit, Größe und Einfachheit, die dasselbe anstrebte, stund in einem zu haarsträubenden Gegensatz zu unserer innerlich und äußerlich tausendfach gebundenen, verzwickten und unnatürlichen, aus altem Plunder und unverdautem Neuem willkürlich und bunt durcheinander gemischten, bürgerlich und politisch wie gemüthlich unfertigen und unhaltbaren Verfassung. Wie urkomisch bald, und bald bemitleidenswerth diese Wirklichkeit voll armseliger Velleitäten, der fürchterlichsten religiösen, politischen und ökonomischen Beschränktheit und Spießbürgerei sich ausnahm, das läßt sich recht verfolgen an der Architectur unserer kleinen und großen Residenzen bis in die letzten Privathäuser kleiner Städtchen hinab. Hier wird man die ganze misère in Stein gehauen finden, an der wir von 1815 bis in die dreißiger Jahre so trostlos litten. Sie und nichts anderes ist es, was aus all den stolzen dorischen Tempeln und cyclopischen Thoren jener Zeit so deutlich herausguckt, als wenn man einen ehrlichen Schneidermeister von heute in die Rüstung des Achill gesteckt hätte!

Am gesundesten noch erscheint die antikisirende Richtung in der preußischen Hauptstadt **Berlin**, dessen merkwürdige eben so naturwüchsige als belehrende Baugeschichte überhaupt ein einziger Beweis für die Richtigkeit der oben entwickelten Anschauung über den Zusammenhang der Architectur mit der politischen Entwickelung ist. Wie Preußen der einzige verhältnißmäßig gesunde Staat war, so hatte auch die architectonische Entwickelung im Branden-

burger Thor von Langhans schon früh zu einem Monumente von ächter Großartigkeit geführt, obgleich die Detailarbeit sofort zeigt, daß wir es, wenn auch mit bildungsfähigen und zukunftsvollen, eben doch mit Barbaren zu thun haben. Zwar sicherlich nicht das Griechenthum ist ächt, sondern das auf den Schultern eines wohldisziplinirten Volkes ruhende absolute Königthum, dessen gewaltige Triumphe wohl der Kühnheit der großen architectonischen Formen entsprechen. Wie sie mit einer gewissen nüchternen Dürftigkeit des Details gemischt sind, das ist überaus charakteristisch für einen armen Staat, der seine Kräfte mächtig zusammenfaßt, um im Ganzen zu ersetzen, was den Einzelnen abgeht. Der hier überdieß nicht ohne selbständige derbe Freiheit behandelte Dorismus paßt dazu vollständig. Bezeichnend ist's wie überall an die Stelle der Schlichtheit die Trockenheit getreten, und an die der Größe die Schwere und Wucht: von einem eigentlichen Verständniß der griechischen Formensprache kann natürlich sowenig die Rede sein, als von einer Möglichkeit, die Berliner mit Atheniensern zu verwechseln! Am besten ist die das Ganze krönende Quadriga von Schadow. Diese Siegesgöttin hat ächtes Leben, wenn auch nicht gerade antikes. Eine wahrhaft schöne und wenn auch fremdartig duftende, doch höchst herzerquickende Blüthe treibt endlich diese Wiederaufnahme der griechischen Stylformen durch Schinkel, dessen Schöpfungen mit der Göthe'schen Iphigenie vollkommen auf gleicher Höhe stehen. Angesichts der edlen und feinen Grazie in seinem Schauspielhaus, wie der stolzen Erhabenheit in der Colonade des Museums fühlt man sich schon beinahe auch dem letzten Rest übrig gebliebener Barbarei entrückt und in eine herrliche ideale Welt geführt. Daß sie mit der wirklichen in einem zu offenbaren Wider-

spruche stehe, und daß der preußische Staat am Ende mit Sparta weit mehr Aehnlichkeit habe als mit Athen, also in dieser wie auch immer bewunderungswürdigen Baukunst kaum einen entsprechenden Ausdruck finde, kann einem freilich auch da nicht entgehen. Hier offenbart sich die Kluft, die damals noch vielmehr als jetzt, zwischen der Bildung gewisser literarisch-künstlerischer Kreise, welche einen ähnlichen Entwicklungsgang durchgemacht wie unser Dichter-Dioskurenpaar, und der Masse der Nation bestund. Dem nüchternen und trockenen, aber männlichen und ehrlichen damaligen Wesen des preußischen Militär- und Beamtenstaates entsprach am ehesten die Bauakademie. In ihrer einfachen und kräftigen, ja harten und spröden, aber durchaus zweckmäßigen Construktion ist sie ein kategorischer Imperativ aus Ziegeln, aus dem Bedürfniß wie dem Material mit gleich imponirender Consequenz und Strenge herausgewachsen.

In München bei den Klenze'schen Bauten hätte sich ein flüchtiger Beobachter über die Natur der staatlichen Grundlagen, aus den sie entstanden, vielleicht einen Augenblick täuschen und sich einem wahrhaft lebenskräftigen Aufschwung gegenüber wähnen können im Angesichte der Glyptothek auf dem einsam schönen Königsplatze oder der Pinakothek, sowie jener Nachahmung des Palazzo Pitti in der königlichen Residenz, oder endlich wenn er die lange Ludwigsstrasse nur so obenhin betrachtete. Denn Klenze war, wenn auch ohne Schinkels Genialität und schöpferisches Vermögen, doch ein tiefgebildeter Künstler von großer Urtheilskraft. Er hatte schon bei seinem ersten Versuche mit der Glyptothek begriffen, daß mit der griechischen Baukunst an dem rauhen Isar-Ufer nicht viel anzufangen sei, und hatte sie daher im Innern wenigstens mit dem römischen Gewölbebau, leider auch mit der Dekoration des

Empire verbunden. Um so größer ist sein Verdienst, daß er von da an bei den übrigen Bauten in der Hauptsache auf die Formen der italienischen Renaissance von Brunelleschi bis Palladio mit ganz gesundem Takte zurückgriff, und damit den für unsere Zeit allein passenden Weg einschlug. Es ist auch gar keine Frage, daß das feste, derbe, trotzig in sich gekehrte des Königsbaues mit seiner bis oben hienauf reichenden barbarischen Rustica, gebändigt von dünnen Culturpilastern und polizeilichen Gesimsbändern, dem Charakter des damaligen Königsthums, noch weit mehr aber des dasselbe tragenden Volksthums auffallend entsprach, gleichviel ob die Wahl des Vorbildes dem König selber oder seinem Baumeister zu verdanken war. Eben deßhalb fand jenes Modell denn auch in fast sämmtlichen Privatbauten der Ludwigs- und anderer Straßen jener Zeit einen schwerfällig massigen Widerhall von einer freilich oft unglaublichen Rohheit der Detailbildung. Die so auffallende Verschlechterung fast aller aus der zweiten Hälfte der Regierung des Königs Ludwig stammenden Bauwerke ist in dem von Gärtner erbauten unteren Theil der Ludwigsstraße allzu deutlich erkennbar; mit einer noch in mancher Beziehung leidlichen Nachahmung des dem Königsbau verwandten Palazzo Riccardi in der Bibliothek beginnt man hier, um mit den mönchisch finsteren, öden und klobigen Gebäuden der Universität und zweier Stifter zu schließen, in deren Hintergrund dann, dieses merkwürdige Stück Baugeschichte abschließend, das Klenze'sche Siegesthor mit seinen dem Constantinsbogen entlehnten edlen Verhältnissen nur um so auffälliger zeigt, wie tief man, von so schönen Anfängen ausgehend, allmälig durch das Ueberhandnehmen katholisirender Romantik gesunken war, und wie man Schritt um Schritt alles wieder verloren hatte, was bereits errungen gewesen!

Auch in Berlin giengen nach Schinkel's Tode und Fr. Wilhelm IV. Thronbesteigung die architectonischen Bestrebungen entsprechend dem ganzen Charakter der Periode immer launenhafter, willkürlicher und dilettantischer auseinander: es drohte die Anarchie vollständig zu werden, je mehr man den Sinn für das Natürliche, allen Glauben, jede künstlerische Ueberzeugung verloren hatte.

Da trat nun Semper epochemachend ein. Er betrat zuerst wieder mit vollem klaren Bewußtsein den einzigen Weg, welcher zu einer dem Charakter und der Cultur unserer Zeit entsprechenden wahrhaft lebendigen Architectur führen konnte. Daß das nicht früher geschah, hieng gar sehr mit dem Unfertigen der ganzen Zeit zusammen. Die französische Revolution, die so jäh der Herrschaft des Zopfes ein Ende bereitet hatte, war doch unfähig gewesen, irgend eine dauernde Gestaltung zu erzeugen: ihr Römerthum insonderheit, erwies sich als ebenso erlogen, wie unsere Verwandtschaft mit den Hellenen. Noch unhaltbarer war aber die Reaction gegen diese Affektirtheit, die sich in der romantischen Zärtlichkeit für das Mittelalter und seine Stylformen aussprach; ächt daran, wenn auch nicht dauerhafter, war im Grunde nur der Byzantinismus der Reaction. Die ganze Epoche erhält ihr Gesicht durch die Tendenzen und Liebhabereien einzelner Kreise, die sich vermassen, dem Rad der Geschichte in die Speichen zu greifen, um nach kurzer Zeit machtlos bei Seite geworfen zu werden. Wie in die politische, so kam auch in die bauliche Entwicklung eine Stätigkeit erst mit der zunehmenden Stärke der liberalen Parteien. Und ebenso nothwendig identifizirten diese sich mit der Renaissance, wie Alles, was reactionär war, insbesondere auch das politische Gegenbild der künstlerischen Romantik,

der Ultramontismus, sich mit Vorliebe den mittelalterlichen Formen zuwandte. Ist in dieser Anarchie auch Semper dem Suchen nicht ganz entronnen, so unterscheidet er sich doch von allen seinen Zeitgenossen dadurch, daß er mit dem durchdringenden Blicke des Genie's für den rechten Weg, sehr bald auf denselben einlenkte und dann mit unverbrüchlicher Consequenz darauf verblieb.

Semper war von Haus aus auf organische Entwicklung, scharfe Stellung und gründliche Lösung aller Probleme angelegt. Das für den künstlerischen Charakter der Romantik so bezeichnende Spielende, der Mangel an rechtem Ernst, sie konnten ihn nie gewinnen. Hatte er in seiner Schrift über die Polychromie der Alten zuerst auf die merkwürdige Ausbildung hingewiesen, welche die Hellenen dieser Seite ihrer Kunst erobert hatten, und wie coloristische Wirkungen letzterer nichts weniger als fremd gewesen seien, so war ihm doch, bei aller persönlichen Vorliebe die Unhaltbarkeit einer einseitigen Wiederaufnahme des griechischen Styles vollkommen klar: wie daß er niemals ausreichen könne, ein Ausdruck unserer Cultur zu werden. Er erkannte, daß nur das Wiederbetreten des Weges, den die Renaissance bei der Verwendung der griechischen und römischen Bau-Formen eingeschlagen, dieselbe souveraine Freiheit in Benützung jener Elemente, durch welche die Renaissancearchitecten einen so unwiderstehlichen Zauber ausgeübt, uns entspreche. Gerade darin aber waren die von Klenze mehr schematisch als mit vollem Verständniß ausgeführten Werke immer noch so erheblich hinter ihren Mustern zurückgeblieben. So begann er nun zuerst jene coloristischen Wirkungen mit großem Geschick auszunützen beim Bau der neuen Synagoge in Dresden, die er entsprechend dem Charakter des

Judenthums als centralen Kuppelbau in byzantinisch orientalischem Style construirte. Mit verhältnißmäßig geringen Mitteln wurde eine überaus glückliche Wirkung erzielt, besonders durch die geschickte Benützung des Helldunkels und der dem Charakter des Judenthums so sehr entsprechenden Ornamentik. Im ganzen war dieser interessante Versuch, gleich mehreren gleichzeitigen Nutzbauten, aber doch mehr nur eine Vorstudie zum dem 1837 angefangenen Theaterbau, wo er in sein eigentliches Fahrwasser einlenkte.

In dieser ersten verheissungsvollen Thätigkeit lernte ich, als ich an Weihnachten des Jahres 1835 nach Dresden kam, sogleich mit Rietschel auch den jungen glänzenden Meister Gottfried persönlich kennen. Beide hatten eben des Verfassungsfestes halber, wenn ich nicht irre, den Alt- und Neumarkt mit echt colossalen Monumenten geziert, die durch ihre Schönheit so sehr vor allen solchen ephemeren Bauten abstachen, daß sie mir trotz der schneebedeckten Straßen damals einen neuen Frühling anzukündigen schienen. Und es war ja auch so!

Ein genialer Mann charakterisirt sich außer seiner speciellen Begabung immer zunächst durch eine ungewöhnliche Thatkraft und Leistungsfähigkeit, jene Elastizität und Zähigkeit, die in allen Fächern allein Ungewöhnliches ermöglicht. Jedweder ist ein Held an seinem Platze. Nicht dadurch, daß sie das Uebernatürliche, sondern daß sie das Natürliche und Einfache am schärfsten sehen, pflegen sich solche Naturen zu offenbaren. Und nicht nur finden sie heraus, was in einer gegebenen Lage das zweckentsprechendste ist, sondern sie wissen dieses dann auch vermittelst jener Thatkraft am besten zu leisten. Sie sind daher die eigentlichen Quellenfinder und Wegweiser der

Geschichte. Man wundert sich oft, daß zu dieser oder jener Zeit, in diesem oder jenem Fache, eben als der Faden ganz ausgegangen schien, ein großes Talent kam und ihn gerade da wieder aufnahm, wo das Werg versponnen geschienen, daß regelmäßig eine geniale Persönlichkeit erscheint, die zwischen der tiefen Kluft, welche die Vergangenheit von der Zukunft trennt, die Brücke schlägt und so zum Retter in der Noth wird. Und doch that sie nichts als das anscheinend Natürlichste und Selbstverständlichste von der Welt. — Nur daß es vorher Niemand gesehen hatte. Bei den meisten dieser Männer kann man sich sogar fragen, ob sie nicht unter anderen Umständen ganz Verschiedenes und mit demselben Glück produzirt hätten. Die Forderung der Situation rascher als Andere begreifen und erfüllen, ist eben immer genial. Aber mit Nichten läßt sich ein solcher geborner Führer der Menschheit denken, ohne daß er mit einer despotischen und überwältigenden Energie die Einzelnen seinem Willen zu beugen genöthigt wäre, wodurch er diesen oft sehr gefährlich werden mag. Man kann nicht Massen in Bewegung setzen, ohne bedeutende geistige und materielle Mittel dazu zu gebrauchen und sie nöthigenfalls rücksichtslos zu nehmen, wo man sie findet. Alle bedeutenden Männer sind daher geborene Despoten und von den gemeinen nur dadurch verschieden, daß sie sich und Andere nicht launenhaften Eingebungen des Augenblicks, sondern großen und vernünftigen, idealen Zwecken aufopfern.

Niemand, der Semper je näher kennen lernte, wird bezweifeln, daß er solch eine ungewöhnliche Natur ist, die überall, wohin sie sich auch gewandt haben möchte, einen bedeutenden Platz erringen mußte. Als ich ihn damals in Dresden zuerst sah, fand ich mich vor einem mittelgroßen Manne mit ge-

drungenem Körperbau, einem mißtrauisch messenden, durchdringenden Blick, der doch zugleich fast mehr der inneren Eingebung zu lauschen, als die äußeren Erscheinungen zu beobachten schien. Der unaufhörliche Kampf mit der Verschrobenheit und Verzopftheit einer Gegenwart, die unserer harmlosen Jugend so behaglich vorkam, während sie auf der freien und großartigen Weltbildung, dem durchdringenden Geiste des genialen Reformators mit unleidlicher Schwere drückte, hatte schon damals seinem Wesen etwas Hypochondrisches und den sonst regelmäßigen, kräftig edeln Zügen eine ungewöhnliche Reizbarkeit aufgedrückt. Aus deren Schärfe hätte man daher ebenso leicht den haarspaltenden Juristen, als den der edelsten Inspiration zugänglichen phantasievollen Künstler herauslesen können. Das Schwerblütige, aber bis zur Verwegenheit Kühne des Friesen war so wenig zu verkennen, als die Fähigkeit gewaltiger dämonischer Leidenschaft, in diesem ganz von seinen Idealen erfüllten, ewig unzufriedenen, rastlos strebenden Charakter. Zutrauen flößte das immerhin mehr Verstand und Phantasie als Wohlwollen aussprechende, blasse Gesicht deßhalb ein, weil alles Gemeine, Unehrenhafte ihm so weltweit ferne lag. Eine gewisse joviale Bonhommie schien die düsteren Gewitterwolken in manchen Augenblicken mit ihrem heiteren Licht wohl durchbrechen, aber nie ganz verscheuchen zu können. Den Freuden der Geselligkeit, besonders in der Form eines heiteren Bachusopfers ist Semper zu allen Zeiten sehr zugänglich gewesen und die stahlkräftige Unverwüstlichkeit dieser riesigen Natur beweist wohl am besten, daß der Siebziger auch heute noch mit den Freunden beim Glase immer nach Mitternacht erst recht lebendig zu werden pflegt und gewöhnlich erst einige Stunden darnach nach Hause geht, um in aller Frühe

doch schon wieder vollkommen rüstig auf dem Platze zu sein. Da konnte nun der so ernste Mann wohl durch eine fast kindliche Einfalt in den alltäglichsten Dingen überraschen. Das eben stempelt ihn so sehr zum Künstler: daß ihm, der vorherrschend Verstandesmensch, reflektirend und bewußt, doch auch die eigenthümlichste Naivität und Frische nicht fremd ist. Wie bei jedem Genie, geht bei ihm die Intuition offenbar immer voraus und erst nachher unternimmt der kritische Geist die Prüfung und Sondirung des von jener Gebotenen.

Alle diese Eigenschaften sollte er nun bethätigen als er seinen Dresdener Theaterbau anfieng. Selten ist einem Architecten eine schwierigere Aufgabe gestellt worden. Dem Gebäude war der Platz angewiesen zwischen zwei architectonischen Meisterwerken: der berühmten katholischen Kirche und Pöpelmann's genialem Zwinger; schon die erstere mußte einen solchen Bau erdrücken, wenn er nicht ganz energisch seinen besonderen Charakter aussprach. Die vollendete Lebenskraft beider Bauten aber auch nur annähernd zu erreichen, war doppelt schwierig in einer Zeit, in deren bisherigen Schöpfungen man gerade das am allermeisten vermißte, was sie dort zumeist trägt, jenes starke, malerische Element nemlich, welches den Schöpfungen des Barokstyls einen oft so unwiderstehlichen Reiz gibt.

Ihnen mit den zu Gebote stehenden Kräften hierin gleichzukommen, war von vornenherein unmöglich. So wählte Semper denn den Ausweg, ohne sich von ihrem Style allzuweit zu entfernen, doch gerade alle Anklänge an das so lebhaft bewegte baroke Wesen nach Kräften zu vermeiden und es durch eine vornehme Zartheit und zugleich durch jene edle in der feinen und liebevollen Durchbildung aller Details begründete

Wärme zu ersetzen, welche man in den Klenze'schen Palastbauten so schmerzlich vermißt, die aber den größten Zauber jener Art von Renaissance ausmacht, zu der er, als unserem damaligen Standpunkte am meisten entsprechend, zurückgriff. Sollte hier das Erwachen einer neuen und freieren, durch die Kenntniß des Hellenentums geadelten Kunst ausgesprochen werden, — einer Kunst, wie sie in diesen Räumen, welche uns zunächst die Schöpfungen eines Lessing, Göthe und Schiller vorzuführen hatten, ihren Einzug zu halten bestimmt war, — so mußte jede Romantik vorweg ausgeschlossen bleiben, selbst wenn sie sich mit der Umgebung besser vertragen hätte, als hier der Fall war. Die edlen Formen dieses an die römischen Amphitheater erinnernden Rundbaues, dessen Façade durch die zwei angefügten geraden, auf den Seiten mit Giebeln abgeschlossenen Flügel eine sehr weiche, schöne Silhouette erhielt, gaben nach der Intention des Meisters den Eindruck einer weniger durch ihre Neuheit, Macht und Lebensfülle, als durch die feine Grazie, den innern Reichthum bestechenden, allen zugänglichen und doch vornehm in sich abgeschlossenen Schöpfung, die ihre Bestimmung mit seltener Klarheit aussprach. Hingegen war das Innere durchaus eigenthümlich, noch reizender als das Aeußere, in seiner Art unübertrefflich: sowohl Vestibül und Foyer, als vor Allem der Zuschauerraum. Hier in der vollendet genialen Ueberwindung der sonst so widerwärtigen bienenkorbartigen Logeneintheilung der meisten Theater entwickelte Semper eine seit dem Rococo bei uns abhanden gekommene Feinheit des decorativen Geschmacks. Sowohl das organische Herauswachsen der Verzierung aus der Construktion und die herrliche Durchbildung der Form, als auch, und zwar ganz speziell, die tiefe gesättigte Gediegenheit der

Färbung bezeichnet einen sehr großen Fortschritt gegen alles bisher nach dieser Seite hin durch die moderne Kunst Geleistete: und zwar nicht nur dem in allem Dekorativen, besonders dem coloristischen Theile so unerträglich rohen und nüchternen Klenze oder der flunkerigen Tapezierarbeit der Pariser Theater, sondern selbst dem viel begabteren Schinkel gegenüber, wie die antike Dekoration überhaupt in der Feinheit des Farbensinnes hinter der Renaissance zurückbleibt. Die ganze unendlich anmuthige, heitere Welt derselben umgab uns hier mit ihrem selig befreienden Spiel. Wir werden das Verdienst des Meisters hiebei um so mehr zu würdigen im Stande sein, wenn wir bedenken, daß derselbe bei etwas, das so ganz neu auftrat, so gut wie gar keine Hülfe in seinen ausführenden Kräften fand und sich die Dekorateure alle erst heranziehen oder aus Paris holen mußte. Aber noch mehr, auch die Skulptur ward hier zum erstenmale wieder mit einem Geschick und Verständniß verwendet, wie es in Deutschland seit Schlüter und den Architecten der Spätrenaissance nicht mehr geschehen war. Bei ihren Arbeiten hier, insbesondere den Giebelfeldern und Friesen, sowie den Statuen zur Seite des Portals und in den Nischen des Erdgeschosses bildeten Rietschel und Hähnel zuerst jenen monumentalen Styl aus, welcher fortan für alle deutsche dekorative Skulptur maßgebend ward. Die Dresdener Bildhauerschule entstund, es gelang zum erstenmale wieder etwas herzustellen, das in allen Theilen aus einem Guſſe, nicht blos Stückwerk oder arm und roh war. Mag man finden, daß dem Ganzen dieses Dresdener Theaters im Vergleiche mit der Umgebung vielleicht noch etwas nicht vollständig Befreites anhaftet: einzelne Theile, wie zunächst das klassiche Innere, sind es. Hier fühlte man, war ein Werk, das mit dem

Zustand unserer gesammten damaligen Cultur in vollem Einklang stand und sie durchaus entsprechend widerspiegelte. Selbst eine gewisse jugendlich keusche Herbigkeit in der Formbehandlung des Aeußeren verhieß eine Zukunft.

Wenn es nun Semper gelang, in dem sonst so zopfigen Dresden eine solch neue Welt fast aus dem Nichts zu erschaffen, so dankte er dieß einerseits der so verständnißvollen Mitwirkung Rietschel's und Hähnel's, wie der Unterstützung des so einflußreichen als biedern und charakterfesten Intendanten v. Lüttichau, noch vielmehr aber seinen eigenen persönlichen Eigenschaften. Was die Ueberlegenheit seiner Intelligenz niemals vermocht hätte, das bewirkte die dämonische Kraft seines Willens, man wich ihm, weil man ihn fürchtete, weil er in seiner Leidenschaft etwas Ueberwältigendes hatte. Denn berechnende Klugheit oder Schonung besaß er gar nicht, aber die vulkanische Natur einer ächt schöpferischen Kraft. Diese zeigte sich alsbald in einer Reihe weiterer Gebäude. Der 1844 erbauten prächtigen Villa Rosa in der Antonstadt gieng der gothische sogenannte Cholerabrunnen, ein herrliches Project für die Nicolaikirche in Hamburg und die eine überaus geschickte Benützung der Oertlichkeit zu imponirender Wirkung bringende Caserne in Bautzen voraus. Dann folgte das im venetianischen Pallaststyl erbaute Oppenheim'sche Palais in Dresden. Dieses, durch seine eigenthümliche Verbindung von vollen und üppigen Formen mit einer gewissen strengen Würde an Sammicheli erinnernd, macht, ohne über das Maß eines reichen Privathauses hinauszugehen, doch den Eindruck fürstlicher Pracht und zeigt bereits einen entschiedenen Fortschritt zu größerer Freiheit der Behandlung. Schon bildete sich um den Meister eine große Schule und glänzte sein Name in der

ersten Reihe unter den deutschen Architecten, als ihm 1846 der Bau des Dresdener Museums übertragen wurde. Es war zunächst bestimmt, die berühmte Bildergallerie und einige andere Sammlungen aufzunehmen. Nach langem Schwanken hatte man sich dahin entschieden, es dem Zwinger-Pallast direkt vorzulegen und so mit den beiden Flügeln desselben zu einem großen Ganzen zu verbinden. Aus einem kuppelüberdeckten, stark vorspringenden Mittelbau mit zwei durch Risalite abgeschlossenen langen Flügeln bestehend, fügt sich das einstöckige, im Erdgeschoß mit sehr energischer Rustica beginnende, dem stark profilirten späteren venetianischen Pallaststyl wiederum sehr nahe stehende Gebäude in seiner kräftigen Gliederung dem Zwinger an, ohne seinen durch ein Jahrhundert geschiedenen Sondercharakter deßhalb aufzugeben. Ueberaus glücklich ist dabei wiederum die Verwendung des reichen Skulpturschmuckes, der auch hier in die Hände Rietschel's und Hähnel's gelegt war. Man kann dieselbe als das Beste bezeichnen, was unsere Zeit in dieser Beziehung überhaupt geleistet, deren Architecten es ja so selten verstehen, die Skulptur und Malerei richtig zu benützen, das Starre der architectonischen Linien durch die freie Bewegung jener wohlthätig zu unterbrechen oder mit ihrer Hilfe den krönenden Abschluß zu vollenden. Sie konzentrirt sich am Mittelbau, der denn auch durch die schöne Verbindung der streng gesetzmäßigen baulichen Formen mit der reichen Lebensfülle in Reliefs und Zwickelfiguren, sowie freistehender Statuen ein Stück glänzend edler Pracht darstellt, welche des klassischen Inhalts des Gebäudes wohl würdig erscheint. Nicht minder vortrefflich ist das Vestibul mit dem großen Treppenhaus, auch hier Alles Adel und Kraft. Dabei ist das Gebäude überaus zweckmäßig,

ringsum sind Cabinete mit Seitenlicht und in der Mitte eine Reihe von oben beleuchteter Säle. Ich kenne in ganz Europa keine Galerie, die dieser in der behaglichen Raumeintheilung und Beleuchtung, in den immer neuen schönen Perspektiven, der heitern Würde des Ganzen irgend zu vergleichen wäre. Wie sticht dagegen die Einförmigkeit des Louvre in Paris ab oder die kellerartig kalten und unzweckmäßigen großen Säle und mesquinen Cabinete der Münchener Pinakothek. Alle Erdenschwere, alle Sorgen glaubt hinter sich zu lassen, wer diesen weihevollen Kunsttempel betritt. Was weniger gelungen scheint, besonders die Flügel, die Außenseite, die Formbehandlung der architectonischen Details überhaupt, das ist der allerdings oft mangelhaften Ausführung durch Andere und mancherlei von ihnen vorgenommenen Aenderungen zuzuschreiben. Denn der Bau mußte leider ohne jede Mitwirkung des Meisters blos nach seinen Plänen durchgeführt werden, während dieser ferne in England das bittere Brod der Verbannung aß.

Mitten im Beginn nämlich war die Revolution von 1848 hereingebrochen. Ihr Nahen hatte schon seit Jahren alle Geister in eine fieberhafte Stimmung versetzt. Ich brachte die letzten Jahre vor der gewaltigen Erschütterung wieder in Dresden zu, das ich schon 1837 vor dem Anfange des epochemachenden Theaterbaues verlassen hatte: als ich wiederkam, traf ich eine gänzlich veränderte Stadt. Jene romantischen Größen, die wir oben kennen lernten, waren sämmtlich spurlos verschwunden und die neue Zeit hatte siegreich ihre Fahnen in der Stadt des Rococo aufgepflanzt. Die Revolution war in den Köpfen fertig und brauchte blos in die Straßen herabzusteigen. An die Stelle der alten zahmen Romantiker waren die revolutionären Neuerer getreten. Der

ewig aufgeregte Richard Wagner mit seiner sprühenden Begeisterung und hinreißenden Anmuth hatte den gemächlichen Reißiger ersetzt. Unter den Frauen glänzte die Schröder-Devrient, deren blonde Schönheit nur von ihrem Genie überboten ward, übermüthig, verführerisch und ein wenig Polissone, gemeinschaftlich mit Gräfin Hahn-Hahn, der viel weniger verführerischen, aber immer vornehmen und in guten Stunden doch keineswegs anmuthslosen Dame, — „ich weiß, daß ich unter Umständen wenigstens schön aussehen kann, wenn ich es auch nicht bin", pflegte sie zu sagen. Beide Frauen trugen das Banner der Empörung gegen die gesellschaftlichen Satzungen nicht nur in die artistisch-literarischen, sondern sogar in die altaristokratischen Kreise. Auch dort spielte man mit dem Feuer, das bald Alles in helle Flammen setzen sollte. Neben dem ewig kochenden Wagner hatte sich auch der feine, behagliche, weltkluge Hiller angesiedelt, mit seiner schönen polnischen Frau, einer vortrefflichen Sängerin, den Mittelpunkt eines künstlerischen Kreises bildend. Da bewegten sich Berthold Auerbach, der die erste Auflage seiner Naivetät noch nicht verbraucht hatte, Arthur v. Ramberg, die Liebenswürdigkeit des Barons mit der des genialen jungen Künstlers vereinigend, und eine ganze Schaar junger österreichischer Poeten, der schöne Moritz Hartmann, Alfred Meißner, dessen träumerisch blaue Augen mir noch wohl in Erinnerung sind, der zwischen Czechen- und Deutschthum alle 14 Tage neu wählende Uffo Horn u. A. Auch Schumann versteckte sich wohl einen ganzen Abend, ohne ein Wort zu sprechen, in irgend einer Ecke. Später kam auch der so anspruchslos liebenswürdige als schlicht geistreiche Gustav Freytag noch dazu, unzähliger Anderer weniger bedeutender nicht zu gedenken. Daneben wußte Ed. Devrient den Akade-

miker und denkenden Schauspieler so gut mit dem soliden, ehrenhaften Hausvater verbindend, wie nur wenige, den eigenen Kreis besonders durch seine herrlichen Vorlesungen zu beleben, während sein berühmter Bruder Emil, innerlich kalt und eitel, in all diesen Zirkeln nur Gastrollen gab, in denen er sich hauptsächlich von den Frauen vergöttern ließ. Unter die Poeten und Schriftsteller mischten sich dann die revolutionären Politiker, wie der eben so schöne als geist- und phantasievolle Julius Fröbel und der feurige Köchly, Philolog und zugleich ein ausgezeichneter Redner, und steigerten die Aufregung durch ihre Weltverbesserungspläne auf's Höchste. Noch gründlicher hatten aber die Sterne gewechselt, die am Kunsthimmel glänzten. Hier hatte der Hecht im Karpfenteich seine Schuldigkeit gethan: kein einziges der bemoosten Häupter war übrig geblieben. Nicht nur hatte der milde und doch so zähe Rietschel fast gleichzeitig mit ihm an der Akademie zu wirken begonnen und er selber den genialen und feurigen Hähnel, der durch seinen edlen Idealismus auch Rietschel mit sich riß, zu den Theaterarbeiten herangezogen, sondern es hatten auf seine Veranlassung auch Bendemann und Hübner, die Düsseldorfer Romantiker, der Dresdener Kunst neue Impulse gegeben, so daß das ganze alte idyllisch frisirte Dresden nur noch in Ludwig Richter's reizenden Schöpfungen und in ihm selber, dem still bescheiden in die Ecke gedrückten großen Meister, fortlebte. Denn von einer anderen Seite war Julius Schnorr nach Dresden berufen worden, um Mathäi im Direktorium der Gallerie und Akademie zu ersetzen und bildete bald neben jenen großen Schulen eine dritte, die die Münchener Romantik vertrat. Nervos und sanguinisch, bald fast übermüthig selbstbewußt, bald tief niedergeschlagen, immer aber eben so würdevoll edel

als voll Empfänglichkeit und Liebenswürdigkeit, jeder Zoll ein phantasievoller Artist, verband Schnorr mit der glühendsten Begeisterung für seine Kunst und die Cornelianische Richtung ein ebenso wahrhaft kindliches Gemüth, das sonderbar zu Bendemann's still zurückhaltendem und doch stolz selbstbewußtem, wie zu Hübner's scharfem, vordringendem Wesen abstach. — Zu dieser an sich schon aufgeregten Gesellschaft, die in beständigem Verkehr alle Fragen des Tages, wie der Kunst und Literatur unaufhörlich debattirte, hat man sich noch die Gäste zu denken, die wie Herwegh, Pruz, Em. Geibel, Guzkow, Hofmann v. Fallersleben, Rauch, Schwind u. A. m. ab- und zugingen und bereitwillig gefeiert wurden, sowie den Hintergrund eines vornehmen Fremdenpublikums aller Nationen, vorzüglich aber von Polen, Russen und Ungarn, die da den Winter zubrachten — wie ich denn selbst ein Jahr lang nichts als schöne Polinnen der ersten Familien zu malen hatte, deren Männer politische Umtriebe machten und unaufhörlich conspirirten. Im Gefolge der durch ihre Schönheit berühmten Gräfin Szapary lernte ich damals deren nachmaligen Gatten, jenen unglücklichen Grafen Bathyani kennen, der als Ministerpräsident erschossen ward. Beide machten das schönste Paar, das ich je gesehen. — —

Von all dieser durch Genie wie Schönheit glänzenden Versammlung war ein Jahr später fast Niemand mehr in Dresden; alle todt, verbannt, geflohen, weggezogen — ein Schicksalswechsel ohne Gleichen, wie ihn nur Revolutionen herbeizuführen vermögen. Daß eine solche vor der Thür stand, und man auf einem Pulverfasse saß, fühlte Jedermann und diese dunkle Ahnung erhöhte nur die allgemeine Genußlust und Aufregung, so daß ich troz der unaufhörlichen Parthei-

debatten unter derselben niemals in Deutschland mehr auch nur entfernt wieder eine Gesellschaft gesehen habe, wo alle Standesunterschiede so wenig fühlbar, die aristokratische Gliederung so mit demokratischem Geiste durchdrungen und dadurch so interessant und schöpferisch gewesen wäre. Als in diese gährende Masse die Nachricht von der Pariser Erschütterung fiel, der die Kämpfe in Wien und Berlin so rasch folgten, da war die Wirkung eine ungeheure. Dresden lag ja zwischen den beiden Großstädten in der Mitte, und schon lange war daselbst jede Autorität erschüttert. Sogar die materialistischen und sozialistischen Theorien, die später eine so große Macht erlangen sollten, bildeten in dem beschriebenen Kreise den Gegenstand einer besonders durch Fröbel angeregten, wenn auch nur gleichsam akademischen Diskussion, die aber gleichwohl die Basis des Staatslebens auf's tiefste unterwühlt und gelockert zeigte. In dem gemeinsamen Hasse des Bestehenden fand man sich, wie verschieden sonst immer, zusammen. Jetzt suchte sich jede Theorie sofort in die Praxis zu übersetzen, und Jedermann trat zu einer Partei.

Seinen republikanischen Anschauungen getreu hielt sich Semper zu der von dem kühnen und schlauen Demagogen Robert Blum, dann Heubner, Schaffrath, Köchly u. A. m. geführten demokratischen Fraction, ohne sich indeß irgend lebhaft thätig zu betheiligen. Die Kunst absorbirte ihn ganz, und als nach dem Scheitern des Kaiserprojektes jener Aufstand ausbrach, der schon lange vorher von den republikanischen Führern vorbereitet worden war, als die Durchführung der Reichsverfassung als Parole ausgegeben wurde, und sich aus seinen täglichen Clubgenossen eine provisorische Regierung bildete, die ihn schon seines berühmten Namens halber zum

Mitglied wünschte, erklärte Semper offen, daß er als Staatsdiener, der dem König den Eid geschworen, sich daran nicht betheiligen könne. Er beschränkte sich darauf als Gemeiner in der Scharfschützencompagnie der Communalgarde, zu der er schon immer gehört hatte, seinen Dienst zu thun. In Zeiten so gewaltiger Aufregung, wie sie damals in Dresden herrschte, ist es einem tapferen Mann an sich schwer gemacht sich zurückzuhalten und die Genossen im Stich zu lassen. Wenn es zu blutiger Entscheidung kömmt, ist dies fast unmöglich, und auch Semper erfuhr das. Die Art wie er tief und tiefer in die Sache verwickelt wurde, ist zu charakteristisch auch für den Künstler, als daß wir diese Episode übergehen dürften.

Der Barrikadenkampf hatte begonnen. Die anfänglich zur Besetzung der Hauptwache verwendete Compagnie, in der Semper stand, wurde bald an die Hauptbarrikade, am Ende der Wilsdruffer Gasse abkommandirt. Dem Architekten entging nicht lange die Unzweckmäßigkeit der Anlage und die geringe Widerstandskraft der überall aufsteigenden Schutzbauten. Mit steigendem Unmuth erfüllte ihn der Anblick. Daß man etwas so einfältig anfangen könne, wenn man schon einmal revolutioniren wolle, war ihm auf die Länge vollkommen unerträglich. Da ihm der Unwille keine Ruhe mehr ließ, so eilte er auf's Stadthaus zu den in der provisorischen Regierung versammelten Freunden und kanzelte sie ob ihrer schlechten Organisation der Vertheidigungswerke tüchtig herunter. Natürlich hieß es sofort: „Mach's besser, wenn du kannst!“ „Ja das kann ich allerdings“, schrie der gereizte Künstler, „ich würde mich schämen solch' schlechte Arbeit zu machen“, und rannte auf seinen Posten an der Wilsdruffer Barrikade zurück. Mit Jubel empfing man ihn hier. Sofort ließ er

Flankenwerke errichten und ordnete eine so zweckmäßige und feste Verstärkung der Barrikade an, daß sie sogar dem Geschützfeuer widerstehen konnte und man in ganz Deutschland von dem furchtbaren Bauwerk sprach, leider auch von dem Antheil, den er daran hatte. Natürlich konnte er nun auch nicht mehr bei diesem Versuch stehen bleiben! Als das Trauerspiel des Kampfes begann, als die von Richard Wagner geleiteten Sturmglocken ihr Manchen bis zum Wahnsinn reizendes Geheul erschallen ließen, und selbst Frauen (wie die Schröder-Devrient) das Volk zum Kampfe antrieben, konnte da Semper noch zurück? Die Uneinnehmbarkeit seines Bollwerks, das mittelst Durchbrechens der Häuser umgangen werden mußte und zu allerletzt in die Hände der Truppen fiel, zeigte sich dann allerdings. Er selbst hatte drei Tage lang an seiner Vertheidigung als gemeiner Scharfschütze Theil genommen und war alsdann zur Errichtung einer neuen, die den Rückzug decken sollte, an die Waisenhausgasse abberufen worden. Hier hielt er als Commandant bis zum letzten Augenblick aus und wich, erst als die blutbedeckte Stadt schon fast ganz in der Gewalt der Sieger war.

Seine Familie hat er schon Tags zuvor nach Pirna geschickt, um ihn dort zu erwarten. Semper erreicht eben noch den böhmischen Bahnhof, als der letzte Zug abgeht, dann besetzt ihn das Militär und die Falle ist zugemacht. Glücklich gelangt er nach Pirna. Die fünftägige unaufhörliche Aufregung hatte den kräftigen Mann indeß so fürchterlich ermüdet, daß er, in Pirna ausgestiegen, auf einem Steine am Bahnhof fest einschlief und unfehlbar den Verfolgern in die Hände gefallen wäre, hätte ihn nicht zum Glück noch rechtzeitig seine Familie schlafend

aufgefunden und mit nicht geringer Anstrengung endlich erweckt. Der Sohn der Schröder-Devrient schloß sich Semper an und mit ihm ging es nun weiter in der Flucht auf ein Gut im Erzgebirge, das der bewirthschaftet. Eine Nacht birgt ihn daselbst. Aber von Bleiben ist keine Rede. In Zwickau, wo der Schwager des Flüchtlings Commandant der Garnison ist, befindet sich dieser glücklicherweise nicht am Ort, als Semper daselbst anlangt. Nur dessen Frau empfängt ihn, wird aber fast ohnmächtig, wie sie in ihm Semper erkennt, dem eine Kugel gewiß ist, wenn man ihn findet. Da war es noch ein größeres zweites Glück, daß es ihm gelang, den zum Weiterkommen unentbehrlichen Paß zu erlangen, beim Bürgermeister vorgebend, in Erbschaftsangelegenheiten schnell weiter zu müssen, wobei er sich auf das Zeugniß der Schwägerin berief, die todtenbleich und zitternd bestätigte, daß er allerdings ihr Schwager sei; der beigegebene Stadtschreiber, den Sachverhalt ahnend, aber wohlgesinnt, stellte das Nöthige aus, ohne viel weiter zu fragen. So entrann der Flüchtling glücklich einer Gefahr nach der andern und erreichte über Franken das insurgirte Baden. In Carlsruhe erwartete er Geld. Es charakterisirt die kühne Zuversicht des Mannes, der ein Flüchtling war und Stellung, Zukunft, Vaterland, kurz Alles verloren hatte, daß er, als das Geld nicht gleich kommt, Lust und Seelenruhe genug findet, zu einem Ausflug nach Freiburg, um daselbst die dortigen Bauten, vor allem den Dom zu studieren. Endlich sehen wir ihn in Straßburg sein Leben auf außerdeutschem Boden in Sicherheit bringen. Er verblieb den Winter in Paris, entschlossen, in Amerika ein neues Glück zu erobern. Schon hatte er das Fahr-Billet in der Tasche, als er einen Ruf nach London erhielt, der ihn der

alten Welt und dem Vaterlande erhalten sollte. Seine gefährliche Leidenschaft für Fortifikationsbau büßte er indessen mit fünfzehnjährigem Exil.

In England finden wir nun den Verbannten zunächst hauptsächlich mit literarischen Arbeiten beschäftigt, dazwischen zog er auch wohl durch Concurrenz bei verschiedenen Bauunternehmungen die Aufmerksamkeit auf sich. Die Weltausstellung von 1851 in London, welche die Inferiorität der englischen Kunstindustrie gegenüber der französischen so auffallend herausstellte, gab ihm neben der Schrift über „die vier Elemente der Baukunst", in welcher er das Thema der Polychromie wieder aufgriff, Veranlassung zu einigen kleinen aber wahrhaft klassischen Abhandlungen über kunstgewerbliche Themata. Sie bewirkten, daß er bei der Gründung des berühmten Kensington-Museums zu Rathe gezogen, und dasselbe alsbald im Wesentlichen nach seinen Vorschlägen eingerichtet wurde. Dieselben haben sich so vortrefflich bewährt, daß die Anstalt, an der er selber eine Zeitlang als Lehrer, trotz seiner ungenügenden Kenntniß des Englischen wirkte, bald als Muster für alle ähnlichen Unternehmungen in Europa diente. Es ist bekannt, daß von ihr ein ganz neues Leben in der englischen Kunstindustrie ausging. Vor Allem aber entstand nun Semper's epochemachendes literarisches Werk „Der Styl in den technischen und tektonischen Künsten", als „praktische Aesthetik". Was er unter Styl versteht, definirt er wahrhaft genial als „die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens." Näher begrenzt also hieße dieß, daß beim einzelnen Werk der Styl sich aus den Forderungen seiner Bestimmung, seines Verhältnisses zur Umgebung als Theil eines

Ganzen, seines Materials und denen der angewendeten Technik, endlich aber aus der Subjektivität seines Schöpfers, dessen Handschrift er ja immer bleibt, wie aus den Bedingungen der Zeit überhaupt zu entwickeln habe. Bei der Entstehung der Baustyle kommt „der freie Wille des schöpferischen Menschengeistes als wichtigster Faktor in erster Linie in Betracht", wenn er auch sich innerhalb „gewisser höherer Gesetze des Ueberlieferten, des Erforderlichen und der Nothwendigkeit bewegen muß." Ebenso bezeichnend ist ihm „die Geschichte das succesive Werk Einzelner, die ihre Zeit begriffen und den gestaltenden Ausdruck für die Forderung der letzteren fanden". Sie ist ihm recht eigentlich eine Baugeschichte, die Werke der Architektur sind „Symbole der herrschenden, religiösen, politischen und sozialen Systeme", erhalten also „ihre Impulse nicht von den Architekten, sondern von den großen Regeneratoren der Gesellschaft". Indem Semper nun die Formenbildung in allen ihren Zweigen, allen Materialen, den Construktions- und Verzierungsformen verfolgt und ihren leitenden Gedanken herausgreift, entwickelt er eine solche Fülle von durchdringendem Scharfsinn, Intuition und ungeheurer Erfahrung, von wahrhaft schöpferischen Ideen und technischer Einsicht, daß man dieses merkwürdige Werk wohl als einzig in seiner Art bezeichnen kann. Es verbreitete einen Strom von Licht über sehr schwierige Fragen und gab eine so unermeßliche Anregung, wie keinem zweiten mehr über eine künstlerische Materie gelungen ist. Nur ein produktiver Künstler höchsten Ranges konnte es überhaupt schreiben. Schon lange aber ehe der erste Band 1860 erschien, war der Meister 1853 einem Rufe an das neuerrichtete Polytechnikum in Zürich gefolgt, das ihm nun bald den größten Theil seiner Blüthe ver-

danken sollte, da ihm Schüler aus allen Welttheilen zuströmten. Sie hingen mit unendlicher Liebe und Verehrung an ihm, trotz der oft schwer zu ertragenden Launen des durch die Verbannung tief verbitterten hypochondrischen Mannes, angezogen von der Hoheit und dem Reichthum seines Geistes, wie der so gewinnenden Biederkeit und naiven Einfalt seines Charakters. Von der letzteren können wir uns nicht versagen, eine kleine aber bezeichnende Probe hier zu erzählen. Als neugewählter Rektor des Polytechnikums hatte Semper die erste Senatssitzung einberufen. Der vorliegende Stoff war bald erledigt, nichtsdestoweniger schloß der Herr Rektor die Sitzung nicht, brachte aber auch nichts Rechtes mehr vor. Man sprach also hin und her zwei lange Stunden; Semper, immer rathloser auf seinem Präsidentenstuhl, flüsterte endlich verzweiflungsvoll seinem Nachbar in's Ohr: „um Gotteswillen, wie bringe ich die Herren nur einmal zur Stube hinaus?“ Ja erklären Sie nur die Sitzung für geschlossen, wir warten ja schon schmerzlich genug darauf. — Dem Himmel sei Dank, jetzt hatte er endlich die Zauberformel, die Geister zu bannen: Meine Herren, die Sitzung ist geschlossen! rief er erleichtert etwas lauter als nöthig, und blickte triumphirend auf das im Nu leere Zimmer! — Bald wurde sein Einfluß in der bisher architektonisch sehr verkommenen Schweiz ein ungeheurer, dem sich kein Künstler seines Faches mehr entzog. Man darf vielleicht, ohne die Eidgenossen zu beleidigen, sagen, daß er in wenigen Jahren die Republik aus einem künstlerischen Böotien nach Athen gebracht hat.

Seine praktische Thätigkeit in Zürich begann zunächst mit dem Bau des Polytechnikums selber, dessen rein zweckliche Hauptdisposition schon festgestellt war, ehe er zu diesem

Baue zugezogen wurde. Mit bescheidenen Mitteln erreichte er hier eine herrliche, den besten Zeiten der Renaissance vergleichbare Wirkung, indem er den die Aula enthaltenden Mittelbau zum so genial gegliederten Kerne des Ganzen umschuf, daß sich ihm mit seinem reizend edlen Vestibul kaum irgend ein modernes Bauwerk dieser Art wird an die Seite stellen dürfen. Ein großartiger Treppen- und Terrassenbau führt zu dem Gebäude, das am Rande eines steil abfallenden Hügels steht, empor. Die freie Behandlung der Rustica an demselben und dem aus ihm hervorwachsenden Erdgeschosse ist geradezu glänzend. Sie findet an Kühnheit nur in den Sammicheli'schen Thoren ihres Gleichen. Auch die Nordfronte mit ihren schönen Sgraffito-Dekorationen ist überaus interessant und voll der reizendsten Motive. Man athmet förmlich auf, wenn man endlich hier den Bann gebrochen, die Kluft ausgefüllt sieht, die uns von der klassischen Kunst trennte!

Der Bau bringt uns wieder einmal recht zur Empfindung, daß hier ein gewaltiger Mensch mit ächter schöpferischer Kraft die todten Massen belebt, sie zum Ausdrucke seines eigenen Wesens, wie dessen dem sie dienen, zu einer allgemein verständlichen Sprache voll hohen Wohllauts zu benützen verstanden habe. Dieses Resultat ist besonders im Vestibul um so bewunderungswürdiger, als die mangelnden Mittel bis heute sowohl jeden farbigen als auch jeden plastischen Schmuck, wie er im reichsten Maße projektirt war, verhindert. Da zeigt sich eben, was nebst dem hohen Lebensgefühl Semper's Werke vor denen aller heutigen Architekten auszeichnet, überall die außerordentliche Durchbildung seines Geschmacks, die es versteht, jede Form ausdrucksvoll zu machen, wirklich zu beseelen. Wie er die cyclopischen Blöcke des Unterbaues übereinander

gethürmt mit einer Kühnheit, die uns den ganzen Triumph der vollendeten Herrschaft der Kraft über die rohe Materie mitfühlen läßt, so spricht uns hier aus jedem Bauglied die Feinheit eines hochgebildeten Geistes, der sich im anmuthigsten, heitersten Formenspiel scheinbar völlig gehen läßt und doch alles Einzelne aus einem großen Gedanken heraus organisch entwickelt.

So wohlthätig er aber auch wirkte, bald aus Nativismus, bald aus sonstigem Unverstand oder wohl auch aus Rohheit geschah es ihm in der Schweiz, daß man wiederholt seine schönsten Pläne unausgeführt, oder sie wohl auch durch Andere benützen ließ. — Besonders zu bedauern ist, daß das schöne Projekt für einen großen Gasthof in Ragaz nicht zur Ausführung kam, so wenig als das einer kleinen protestantischen Kirche in Winterthur, eines bramantesken Rundbaues mit Flachkuppel von unvergleichlich ernster Anmuth. Um so reizender wurde das dortige Rathhaus, das er ganz im griechischen Styl baute, ein wahrer Juwel von feiner Grazie, der allein schon einen Besuch dort lohnt, wenn er auch unter seiner prosaischen Umgebung gar sehr aussieht wie ein Mädchen aus der Fremde. Um jene Zeit entstund das schöne Projekt eines Theaters für Rio Janeiro, welches das Motiv deß Dresdener viel reicher ausbildend, eine außerordentliche, fast exotisch-üppige Pracht zeigt. Auch publizirte er nun den zweiten Band seines „Styl" und jene klassische Abhandlung „über den Schmuck und dessen Bedeutung als Kunstsymbol", die beide allerdings schon in London entstanden waren.

Den Fluch des Architekten, daß so oft gerade seine herrlichsten Entwürfe nicht zur Ausführung kommen, sollte Semper indeß erst noch bitter erfahren. Der junge König Ludwig II.

von Bayern, der im Jahr 1864 den Thron bestieg, wollte in edler Kunstbegeisterung zu München ein Festtheater zunächst für Richard Wagner's Nibelungen aufführen lassen und ertheilte Semper den Auftrag, den Plan zu machen. Als prachtvoller Abschluß einer überaus zweckmäßigen, von der Residenz zur Isar führenden und dieselbe auf schöner Brücke überschreitenden Straße, und Bekrönung der gegenüberliegenden Uferhöhe gedacht, wäre es der herrlichste Schmuck der Stadt geworden. Von Pfaffen und Hofschranzen aufgehetzt, wußte es aber die Bevölkerung Isar-Athens dem König durch ihren stupiden Widerstand ein- für allemal gründlich zu verleiden sie je wieder durch derartige Unternehmungen zu ihrem Besten zu behelligen.

Von der Brücke aus führte auf glücklich componirtem Terrassenbau ein doppelter Weg so majestätisch hinan, daß er sicherlich mit der berühmten spanischen Treppe in Rom erfolgreich hätte um die Palme ringen können, wie er das Gebäude um die volle Höhe des Hügels zu vergrößern und aus dem letzteren gleichsam herauswachsen zu lassen schien. Dem die übrigen Theile überragenden Bühnenhaus vorgelagert, zeigte der Entwurf von vorne den halbrund vorspringenden, innen amphitheatralisch aufsteigenden Zuschauerraum, in der Mitte durchschnitten vom prachtvollen Haupteingang. Zu beiden Seiten, überaus geschickt verbunden, zwei lange Flügel für Conzert- und andere Säle. So entstund ein Ganzes, das ebenso einfach, edel und grandios in der Grundform als harmonisch glücklich gegliedert war. Letzteres geschah durch eine durchlaufende doppelte Arkadenreihe etwa wie die Bibliothek des Sansovin in Venedig, nur daß die untere Bogenreihe durch Doppelpilaster zwischen Rustica, die obere

durch doppelte Säulen reicher belebt und zugleich zu großartigerer Einheit zusammengefaßt erschien. Von allen Semper'schen Gebäuden, die ich kenne, hatte dieses die herrlichste Silhouette sowohl, als die harmonischste Vollendung, und es ist ein wahres Unglück für die deutsche Kunst, daß es vom Neid geleiteter Thorheit gelang, die Ausführung zu hintertreiben.

Und fast wäre es dem Meister noch einmal gerade so ergangen, als sein Dresdener Theater abbrannte. Die zu Vorschlägen für den Neubau ernannte, noch dazu aus berühmten Künstlern bestehende Commission hatte nicht den Muth, offenen Antipathien des Hofes trotzend, den Meister des vernichteten Musentempels in erster Linie für den neuen zu empfehlen, wie es doch sicherlich sein Recht war. Diesmal aber erhob sich nun in der Presse von ganz Deutschland ein solcher Sturm der Entrüstung, daß die liberale zweite Kammer Sachsen's es zur Bedingung ihrer Geldbewilligung machen durfte, daß ihm der Bau übertragen werde. Solche Concession zu ermöglichen, war freilich auch das Jahr 1866 nöthig, welches den kleinstaatlichen Regierungen die Nothwendigkeit nahe legte, sich mit der öffentlichen Meinung auf besseren Fuß zu setzen als bisher, und so ihrer gar zu beweglichen Grundlage wieder mehr Festigkeit zu gewinnen. Für den Meister aber war dieser Erfolg die schönste Genugthuung und umsomehr zu gönnen, als der Ausgang der Münchener Unternehmung ihn noch zur Einleitung eines Prozesses gegen die Verwaltung der Civilliste zwang, damit ihm nur für jahrelange Arbeit und Unruhe eine auch nur halbwegs anständige Entschädigung wurde. Sicherlich war dieß nicht eben geeignet, ihm das wiedergeborne Vaterland von sehr glänzender Seite

zu zeigen. Und doch fesselte es ihn mehr und mehr, wie ich leicht bemerken konnte, da ich ihn von dem Beginn dieser unglücklichen Geschichte an, in die ich tief verflochten war, nun von München aus wieder öfters sah. Sein kurz vor 1870 fertig gewordener Plan für das neue Dresdener Theater zeigte die Fortschritte, die er selbst in der langen Zeit der Verbannung gemacht, überall. Größer und reicher in der Raumvertheilung als das erste, unterscheidet es sich außer einem viel organischeren Zusammenhang der einzelnen Theile vom früheren besonders durch Annäherung an den Münchener Entwurf. Durch ein kräftiges, triumphbogenartig ausgesprochenes, großartiges Hauptportal mit Nische darüber, gelangt man in die beiden übereinander liegenden, um den Zuschauerraum im Halbkreis herumlaufenden Foyer's. Die beiden Flügel rechts und links enthalten dann unten die Vestibüle und Haupttreppen. An der reichen, mit gekuppelten korinthischen Säulen gezierten Logenarchitektur des Zuschauerraumes ist die Verbesserung angebracht, daß sie sich an den Anbauten fortsetzt, wodurch eine viel einheitlichere und großartigere Wirkung erreicht wird. Das durch Doppelpilaster gegliederte Erdgeschoß zeigt jene kräftige, die Feinheit der Bauglieder so glänzend hervorhebende Rustica, die Semper schon beim Polytechnikum anwendete. Auch das Innere hat noch manche Verbesserung erfahren, vor allem sind die einzelnen Haupttheile entschiedener hervorgehoben. Und dieser innere Organismus ist dann entsprechend auch auf der Façade ausgesprochen. Diese energische Ausprägung des Organismus, bildet einen Hauptvorzug der Semper'schen Schöpfungen, und dadurch gelingt es ihm auch, mit verhältnißmäßig geringeren Mitteln größere Wirkungen zu erzielen, als die meisten anderen modernen Architekten.

Die Anerkennung des Meisters war denn auch allgemach eine durchschlagende. Im Jahre 1869 gelangte der Ruf an ihn, seine Fähigkeiten den großen Arbeiten zu widmen, durch welche die Stadterweiterung von Wien zahlreiche Architekten beschäftigte: zunächst dem endlichen Ausbau der Burg selber und der mit ihr in Verbindung zu setzenden Kunstmuseen und des Theaters. Es ist diese Aufgabe unstreitig die großartigste, die je einem modernen Architekten zu Theil geworden, da die Ausdehnung dieses Complexes der des Louvre und der Tuilerien zusammen ziemlich gleichkommt, und des großen Meisters also vollkommen würdig, dem sie im Verein mit dem begabten Hasenauer übertragen worden. Trotz seines vorgeschrittenen Alters hat Semper sich ihr, wie nicht anders erwartet werden konnte, vollständig gewachsen gezeigt. Bereits in Angriff genommen sind bis jetzt einstweilen nur die Kunstmuseen, die in der Hauptsache sich durchaus gleich, nur in der inneren Disposition der Räume verschieden sind, da die Gemälde-Galerie natürlich eine ganz andere Beleuchtung und Eintheilung verlangt, als die naturhistorischen Sammlungen. Der Glanzpunkt des Inneren ist das herrlich großartige Vestibul mit der prachtvollen Treppenanlage, der grandiosesten, die Wien überhaupt hat. Die dreifache Treppe selber ist im ersten Stock umgeben von einer umlaufenden gewölbten säulengetragenen Galerie, von der aus man die herrlichsten Perspektiven in die oberen und unteren Räume gewinnt. Hat hier Hasenauer bedeutend mitgewirkt, so gehört die Façade ganz ausschließlich Semper. Im Styl der venetianischen Renaissance ausgeführt, zweistöckig, mit mächtigem, von prächtig erfundener Kuppel überragtem Mittelbau und langen durch Risalite abgeschlossenen Flügeln, zeigt die Composition einen außerordentlichen Fortschritt zu

größerer Freiheit und Schönheit in ihrer dem Dresdener Muſeum ſo ähnlichen Raumbehandlung. Die durch ihre verhältnißmäßige Größe ſchon im Ausſtellungslokal entſprechenden Fenſter ſind im Erdgeſchoß durch Ruſtica-Pilaſter, in der Hauptetage durch theils freiſtehende, theils engagirte, die Attica ſtützende Säulen getrennt; die Fenſterbögen durch kleinere Säulen getragen, was den Bau ſchön und reich gliedert. Er erhält durch ſeine ebenſo grandioſen als überaus harmoniſchen Verhältniſſe etwas höchſt Wohlthuendes, Schlankes und Edles, und beſitzt überhaupt jene Selbſtverſtändlichkeit der Compoſition, die gar keiner Rechtfertigung bedarf, vielmehr wie eine Naturſchöpfung wirkt. Wie bei dem ſo graziöſen inneren Hof des Louvre, ſtehen wir hier vor einer Architektur, die ſich doch zunächſt nicht als Zierbau, ſondern als der entſprechende Ausdruck für einen noch edleren Inhalt darſtellt, Zwecken der Wiſſenſchaft und Kunſt, nicht aber irgend einer Repräſentation dient, ſowohl durch die Erhabenheit ſpannen, als zum Eintreten und behaglich Verweilen einladen will. — Höchſt grandios ſind dann jene zwei die Ringſtraße überbrückenden und die Muſeen mit den Seitenflügeln der Burg verbindenden Triumphbogen, die mit ihren drei gleich hohen Thoren eine ebenſo brillante als neue Erfindung genannt werden können. In allmäliger Steigerung der Pracht geht es dann bis zu der den Muſeen gegenüberliegenden Hauptfaçade der Burg fort, die in ihrer majeſtätiſchen Großartigkeit ſich dem von Fiſcher v. Erlach rückwärts vor einem Jahrhundert angeſchlagenen Ton verſtändnißvoll anſchließt.

Mitten in der Beſchäftigung mit dieſen Plänen traf ich 1870 den Meiſter wieder in Zürich, als eben die erſten Nachrichten von den Schlachten bei Metz angelangt waren.

Wie mächtig die heilige Liebe zum Vaterland stillverschlossen in dieser Brust des Verbannten geruht hatte, um jetzt in stolzer Begeisterung und mit den herrlichsten Hoffnungen hervorzubrechen, war mir, dem selbst auf's Tiefste Bewegten, der rührendste Anblick, und um so unvergeßlicher, je ergreifender sich bei dem festen, fast starren Manne solche innere Empfindung äußerte.

Die Gehässigkeit vieler Schweizer, die sich bei jenen großen Erfolgen ihrer Stammverwandten speziell in Zürich so unerbaulich kundgab, erleichterte es ihm sehr, im nächsten Jahre der Republik den Rücken zu kehren und nach Wien überzusiedeln. Im höchsten Grade geachtet, lebte Semper dort ausschließlich der Ausführung seiner großen Arbeiten, mit Auszeichnungen überhäuft, und sich einer geistigen Frische erfreuend, um die den Siebziger Tausende viel Jüngere beneiden dürften. Selten aber hat auch ein hoch bedeutender Mann einen durch so große Verdienste gerechtfertigten späten Lohn so schwer erkämpfen müssen! Wenn die deutsche Baukunst es unzweifelhaft dahin gebracht hat, eine ähnliche hohe Stellung auch bei fremden Nationen einzunehmen wie unser Staat selbst, so gebührt Semper in seiner Sphäre kaum minderer Antheil an dem Ruhme dafür, als der große Staatsmann genießt, dessen schöpferische Kraft uns jenen errungen hat. Wie dieser hat auch Semper der Wiedergeburt der nationalen Größe und Macht die richtigen Ausdrucksformen zu geben gewußt. Seine Werke sind eines der erhabensten Denkmale derselben durch das unvergängliche Leben, mit welchem sie der Künstler erfüllt hat.

VI.

Moriz von Schwind.

Wie man die Totalität des deutschen Volkscharakters niemals ganz verstehen wird ohne den liebenswürdigen, heiter sinnlichen, phantasievollen östreichischen Bestandtheil, so wird man auch die deutsche Kunst nie vollständig zu würdigen vermögen, ohne ihn. Oesterreich hat in unserem Geistesleben das Sonnige, die Grazie und Naivetät, die selige Kinderzeit wie den willkommensten Begleiter des Alters, den treuen Gesellen Humor, fast jederzeit und in jeder Richtung, von Haydn und Mozart an bis zu unserem Schwind vertreten!

Es ist eine tiefsinnige Sage, daß man, um das Glück zu fesseln, ein Opfer des Köstlichsten zu bringen habe, was man besitzt. Wieder einmal schien sie sich zu bewahrheiten, als Deutschland, um endlich zu einer würdigeren nationalen Existenz zu kommen, sich dieses schönen Theiles deutscher Erde — hoffentlich nicht für immer — entäußern mußte. In dem Augenblick aber, da wir es endlich zu einer dem reichen Gehalt deutschen Lebens entsprechenderen staatlichen Form brachten, entzog uns ein neidisches Geschick den Mann,

welcher wie kein anderer durch seine Schöpfungen im Reiche der bildenden Kunst die Besonderheit dieses nationalen Lebens darzustellen und einen Zauber heiterer Schönheit über seine Schilderungen desselben auszugießen gewußt hat, der ihm nicht nur das Verständniß, sondern auch die Achtung und Bewunderung der ganzen Welt zu erobern vermochte.

Die Natur hatte bei Schwind so viel gethan, daß die Kunst und das Lernen sehr wenig nachzuhelfen brauchten. Seit Paul Veronese war vielleicht kein Künstler mehr, der so früh fertig aufgetreten und dann so unverändert derselbe geblieben wäre. Betrachten wir die wahrhaft unermeßliche Reihe seiner Schöpfungen, von denen die wenigsten allgemein bekannt geworden, so wird man kaum einen anderen Unterschied in der künstlerischen Sprache wahrnehmen, als den einer allmäligen Reinigung des Styls und des Ideals überhaupt, sowie größerer Breite und Meisterhaftigkeit des Vortrags, wie sie die nothwendige Folge der ungeheuren Uebung waren. Ist er doch selbst das Almanachartig-Moderne und Süßlich-Antikisirende seiner frühesten Wiener Arbeiten niemals ganz vollständig los geworden, so daß es immer wie ein neckischer Kobold ihm gelegentlich einmal selbst in den schönsten Compositionen über die Schulter guckt.

Moriz v. Schwind ist als der Sohn eines höheren Beamten den 21. Januar 1804 in Wien geboren. Die väterliche Familie stammt aus Mainz, von wo der Großvater mit einem Fürsten Löwenstein nach Böhmen gekommen war. Von seinen sechs Geschwistern glich unser Moriz am meisten dem Vater, der als ein sehr gebildeter, feinsinniger und besonders musikalisch begabter Mann geschildert wird, ein Talent, das auch auf den Sohn überging. Die ebenso schöne als geistig

bedeutende und energische Mutter, Franzisca v. Holzmeister, war aus Deutschböhmen, und schon das achte Jahr brachte deshalb der Junge bei einem Onkel in einem einsamen Dorfe des Böhmer Waldes zu, wo sich sein Talent zum Zeichnen ganz besonders entwickelte. Im Gymnasium saß Moriz auf einer Bank mit Steinhausen, Bauernfeld und Lenau, mit denen er sein Lebenlang befreundet blieb. Hier bildete sich wohl zuerst sein Charakter als ächter Wiener, der er sein Lebenlang geblieben, heiter und sanguinisch, naiv, sorglos und offen, voll Humor, muthwillig und witzig, mit scharfer Zunge und schärfem Auge, von lebendigem, ja übersprudelndem Gefühl und weichen Herzens. Unter lauter gebildeten, geistig hochbegabten Menschen in wohlthuenden Verhältnissen aufwachsend, erhielt sein Talent jenen adeligen, durchaus aristokratischen Zug, den es immer behielt. Hatte es sich schon in der frühesten Jugend geäußert, so bedeckte der Knabe in der Schule alle Wände und Bücher mit seinen Figuren, und bereits alle Briefe des Zehnjährigen erzählen in Zeichnungen und Bildern.

Schon 1818 starb aber der Vater und hinterließ die bisher in den reichlichsten Umständen lebende Familie ziemlich mittellos, so daß Schwind früh darauf angewiesen wurde, sein Zeichentalent auszunützen. Bald vertauschte er den in der vorstädtischen Mädchenschule seiner Mutter gehabten ersten ordentlichen Zeichenunterricht mit dem in der Akademie, wo er sich während einiger Jahre dem Studium der Antike mit offenbar großem Erfolg widmete und sich bei schneller Auffassung ihrer Formen in einer Weise bemächtigte, die für sein ganzes späteres Leben bestimmend ward. An der unter der Leitung von Petter stehenden Anstalt, herrschte noch ganz die von Füger einst eingeführte Mengs'sche akademische Richtung,

bei der die Strenge der Zeichnung doch sich den Schülern nützlich erwies. Hier wurde ihm jene griechische Schönheit wenigstens äußerlich geläufig, deren Verbindung mit dem deutschen Geist und Charakter seinem Genius später in so merkwürdiger Weise gelang. Bald wurde er aber auch auf die altdeutsche Kunst hingewiesen durch Ludwig Schnorr von Carolsfeld, der die romantische Richtung seines berühmten Bruders Julius theilte. Seinem angeborenen Compositionstalente folgend, fing er sehr frühzeitig an, Almanachbilder und Musiktitel in Menge zu machen, um sich die Mittel zum Studium zu verschaffen.

Diese Arbeiten hatten unter Anderem das Gute, daß sie den höchst einnehmenden, von der Natur mit männlicher Schönheit eben so glänzend als mit Geist, Feuer und sprühendem Mutterwitz ausgestatteten jungen Mann in vielfache Berührung mit den Dichtern und Musikern Wiens brachten. Da schlangen sich die Bande, die ihn mit dem 1823 nach Wien kommenden Franz Lachner bis an sein Ende verknüpften, wie sie ihn an Franz Schubert gefesselt hatten. Schwind selbst war nicht nur leidenschaftlicher Musikfreund von feinstem Geschmack, sondern auch talentvoller Dillettant geworden und spielte Cello und Violine mit Auszeichnung. Sein nächster, mit unendlicher Zärtlichkeit geliebter Freund in dieser Zeit war aber Franz v. Schober, der älter und weltgewandter als er, durch seine glänzende Persönlichkeit ihm eine leidenschaftliche Zuneigung einflößte, die sich bis zu förmlicher Eifersucht steigern konnte. Freundschaft verband ihn auch mit Bauernfeld und Lenau, mit Feuchtersleben, An. Grün, Castelli u. A., und selbst mit Beethoven trat er in Berührung, der an seinen Zeichnungen zu Göthe'schen Gedichten viel Gefallen fand. Mit der ganzen Empfänglichkeit der ersten Jugend

kam er damals in die glänzendste Periode der **Romantik**, die seinem rasch auffassenden Geiste, und phantasievollen, beweglichen, Alles idealisirenden Gemüth an sich am meisten zusagen mußte. **Dieß wirkte bestimmend für sein ganzes Leben.** Von den literarischen Romantikern unterschied er sich in einem Punkte freilich durchaus: in Bezug auf die absolute Naivetät, die den Grundzug seiner Produktion, das Geheimniß ihrer unendlichen Frische und Unmittelbarkeit bildet. Um so mehr zog ihn ihre gestaltenreiche Märchenwelt an, — deren heiteres, leichtes Spiel erfüllte ihn schon damals ganz. Auch die romantische Auffassung des Christenthums, noch mehr aber die des Mittelalters von der malerischen Seite her, eignete er sich an, um sie vorläufig mit der ihm bereits geläufigen Wiener akademischen Form darzustellen. Die schwächliche Glätte derselben und sein markiges kerngesundes Talent für Charakteristik kämpfen merkwürdig mit einander in seinen Zeichnungen aus dieser allerersten Zeit.

Mit der leiblichen Nahrung, die das Wiener Kunstleben bot, stand es indeß nicht zum Besten. Die Aneignung eines lakaienhaft geschmeidigen Wesens und die Anbequemung an die stupiden Forderungen eines schlimmer als rohen, eines durch und durch verdorbenen Geschmacks waren unerläßlich, wenn man im damaligen Wien als Maler forkommen wollte. Zu Beiden fehlte aber dem ebenso stolzen als freien Künstler der Wille wie die Fähigkeit. „Ich kann nichts Anderes machen, als was mich freut!" pflegte er auch später zu sagen. Es gereicht Schwind zur Ehre, daß er trotz hochconservativer Gesinnung niemals den Großen dieser Erde im Entferntesten schmeichelte, oder bei aller Lebenslust und obgleich er den Werth materieller Güter sehr wohl zu schätzen und seine dies-

fallsigen Interessen wahrzunehmen wußte, ihrethalben je in seiner Kunst die geringste Koncession gemacht hat. Es war ein nicht eben üppiger Erwerb, den er durch Musiktitel für Diabelli, und durch Neujahrskarten mit komischen Zeichnungen für den Kunsthändler Paterno hatte, dann wohl auch durch Bilderbogen und Illustrationen aller Art, bei denen ihm seine glänzende Phantasie und leichte Auffassung zu Statten kamen. Diese Nöthigung der Verhältnisse gewöhnte den jedem Genuß so zugänglichen Künstler übrigens früh an die emsigste Arbeit. Ein ebenerdiges, in einen kleinen Garten gehendes Zimmer der Vorstadtwohnung, Malepartus oder „Schwindien" genannt, bildete den Aufenthalt der drei Brüder. Ein ganz eigenes, originelles Leben hatte sich da entwickelt; beständig gingen die musikalischen und dichterischen Freunde ab und zu, dann kamen auch die schönen Schwestern von oben herunter, um die Gesellschaft zu beleben, aber auch mahnende Hebräer fehlten leider nicht. Neben Schubert, der einige seiner schönsten Romanzen hier componirte, und v. Schober, verkehrten hier Spauer, Baron Schönstein, die Künstler Kuppelwieser, Schwemminger, Schaller, Olivier, Führich ꝛc., — das Ganze eine geniale, ritterlich liebenswürdige Wirthschaft, wie sie Schwind später oft so trefflich geschildert.

Ueberhaupt bildet den Einschlag im Gewebe der Schwindschen Produktion immer das Selbsterlebte. Die großen Stoffe, welche den Zettel abgaben, nahm er meistens schon jetzt in sich auf. Während man gemeinschaftlich die alten Minnesänger, wie die eben erschienen Werke eines Fouqué, Arnim, Tieck u. A. las, concipirte er bereits die Ideen zum Ritter Kurt, zur Aschenbrödel, zu den sieben Raben, wie zur schönen Melusine, die später seine Hauptwerke wurden. In den frühesten Arbeiten,

die er damals nacheinander ausführte: einem großen Christoph, einer heil. Hildegard, einem Cyclus von Szenen zum „Freischütz", „Fidelio", zu „Figaro's Hochzeit" und anderen Opern, zeigt sich das herrliche Stylgefühl, die eigenthümlich edle Form bereits im Keime, der sich um so rascher entwickelte, als es ihn drängte, fast täglich das was er gerade gesehen und innerlich erlebt, Theater, Bälle, Jagden, Reisen, vor Allem seine vielen Liebesabenteuer, künstlerisch zu gestalten, also den denkbar knappsten, vielsagendsten Ausdruck dafür zu finden. Neben den Liebes- und Ballszenen finden wir aber da auch „Grabmäler", eine Art Todtentanz des während dieses Ringens oft von der ausgelassensten Lustigkeit zur schwärzesten Melancholie umschlagenden Künstlers. Auch den „wunderlichen Heiligen", malte er damals: drei Hauptbilder mit Arabesken, eine phantastische Geschichte zweier Brüder darstellend, die einander zum Verwechseln ähnlich, nach mancherlei Schicksalen sich endlich in einer Klause wiederfinden, um da, vom Volke als Heilige betrachtet, den Rest des Lebens zu verbringen, wo er wie immer sehr viel Erlebtes hineinmalte, um sich nach Göthe'scher Art davon zu befreien. Ueber Vignetten zu „Tausend und eine Nacht", welche ebenfalls aus dieser Zeit stammen, urtheilte Göthe bereits: „Wie mannigfaltig bunt die Tausend und eine Nacht selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, räthselhaft aber klar, barok im Sinn, phantastisch ohne Carricaturen, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, so daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Aehnliches kennen". Charakterisirt das nicht merkwürdig auch den fertigen Meister, nicht nur den Anfänger?

Daß er bei solch großer produktiver Thätigkeit zu einem gründlichen Studium der Technik nicht kam, und vor Allem nicht malen lernte, das erscheint fast selbstverständlich. Es ist ganz dieselbe Geschichte, wie mit all seinen Vorgängern von Carstens und Cornelius an; man war so eifrig bemüht, den unermeßlichen Inhalt, den die wiederaufgefundene alte wie die neuentstandene deutsche Literatur, ein gewaltig bewegtes Leben, die höchste Aufregung des nationalen Geistes boten, zu gestalten, was die vorausgehende Kunst, speziell die sich ganz in den altgebahnten Geleisen bewegende, des Mengs und seiner Nachfolger gar nicht versucht hatte, daß man zur vollen Ausbildung der künstlerischen Sprache keine Zeit fand, sich mit der Zeichnung begnügte, und auch diese nie zu voller Wirkung in Licht und Schatten durcharbeitete.

Eine solche abstrakte Kunstübung, wie edel sie auch immer war, konnte aber in einer so farbenfreudigen sinnlichen Stadt wie Wien trotz aller aufgewandten Genialität nicht festen Fuß fassen. Selbst ein um die Mitte der zwanziger Jahre in Oel ausgeführtes Käthchen von Heilbronn, verfehlte sowohl seiner conventionellen Farbe halber, die bei ihrer aquarellartig leichten Buntheit zwar nicht eine gewisse Stylisirung, aber jede Ausnützung der eigenthümlichen Vorzüge der Oelmalerei vermissen ließ, als freilich auch deswegen ihren Eindruck, weil die Art von keuscher und edler Schönheit, die Schwind schon damals anstrebte, und seine Abneigung vor der realistisch unmittelbaren Nachahmung der Natur, die ihn immer stärker zu beherrschen anfing, in dem damals wie heute gleich lüsternen Donau-Babel keinen Boden finden konnte. Das verleidete ihm die Vaterstadt, die sein Talent nicht zu schätzen wußte. Sein Ideal glücklichen Lebens, dem er trotz aller

Mißhandlung mit seltener Treue anhing, blieb sie freilich immer, wenn ihn auch das um Cornelius angesammelte, unter dem Schutz des Königs Ludwig in München herrlich aufgeblühte Kunstleben mächtig anzog. Wir finden ihn im Herbst 1827 auch dort, um sich die Dinge anzusehen. Aber wie sich aus einer langen, höchst interessanten Relation an Schober ergibt, machte ihm die Stadt München zunächst den schlechtesten Eindruck. Er scheute sich nicht, sie ein „odioses Nest" zu nennen. In der Gallerie viel Schund. Von der damals hoch verehrten, van Eyk zugeschriebenen Anbetung der heil. drei Könige urtheilt er: „Es ist äußerst ausführlich in den Köpfen und hin und her sehr natürlich, nachdem ich aber mit der Glyptothek bekannt geworden, fühlte ich einen unwiderstehlichen Abscheu vor dem kümmerlichen Wesen." Hingegen schrieb er über Rafael's angebliches Portrait: „Rafael ist unglaublich schön, vor allem hat er einen Mund, der nicht wieder zu sehen, so strotzend und doch so edel dabei", bald aber blieb er ganz in der Glyptothek, wo Cornelius arbeitete. „Es ist nicht die Mythologie der Alten", schreibt er über dessen Fresken, „es ist ein ganz neu entdecktes Verständniß, ein neu entdeckter ewiger Zusammenhang des menschlichen Lebens in seiner poetischsten und herrlichsten Entfaltung mit den Elementen. Die ganz unmittelbare Mittheilung, die einem durch die eifrige Anschauung der Bilder wird, die Kraft, die der ausgebildete Styl, die würdevolle Gestalt und Farbe gibt, das Leben, mit dem dich die lebendige Größe der Composition durchschauert, kann ich durch Worte nicht bezeichnen." „Cornelius selbst fand ich auf dem Gerüst im zweiten Saal. Er ist ganz kleiner Mann in einem blauen Hemd mit rother Schärpe. Er sieht äußerst streng und vornehm aus, und seine schwarzen glänzenden Augen sind auf

fallend.“ Der berühmte Meister, an welchen er durch Grillparzer empfohlen war, frug ihn, ob er von seinen Arbeiten nichts bei sich habe, was nicht der Fall war. Den andern Tag benutzte Schwind jedoch, sich hinzusetzen, um eine Zeichnung aus dem Tasso zu machen, die er dem Meister, der ihn mit dem eben aus Rom angekommenen Schnorr und Heß zum Abendessen geladen, brachte. Darüber müssen wir Schwind's originelle Erzählung selbst hören: „Er fragte mich um die Zeichnung, und ich ging in's Vorzimmer, wo ich sie gelassen hatte, und war unterwegs noch dumm genug zu denken, wenn er jetzt keck sagt, daß ich ein Esel bin, so soll er erst noch zusehen, ob ich ihm's glaube.... Er nahm sie, stellte sich zum Licht und sah sie lange mit etwas zusammengezogenen Augenbraunen an, was seine schwarzen Augen noch durchdringender und feuriger machte. Schnorr und Heß traten von ihm weg, wie sie überhaupt bei aller Fidelität ungemein höflich gegen einander sind, und ich stand mit Eberle beim Ofen, so daß ich sein Gesicht von der Seite sah. Unterdessen trat Cornelius auf mich zu, nahm die Zeichnung in die Hand und sagte halb leise, während die Andern fortredeten: ‚Daß die Zeichnung Talent verräth, davon rede ich nicht, aber Sie haben für Ihre Jahre eine zu große Leichtigkeit.‘ Er zeigte auf einige Falten: ‚Das ist nicht streng genug, zu gewöhnlich, fast schon Manier. Es wäre schlecht, wenn ein Historienmaler alles nach der Natur machen müßte, man muß aus der Erinnerung natürlich zeichnen können. Es hätte wenig mehr Nachdenken gebraucht, so wäre es gut geworden. Nur Ernst, nur keinen Strich schlechter machen, als man im Stande ist.‘ Er sah mir immer fest in die Augen und wiewohl er mir nicht viel Schönheiten sagte, wendete ich keinen Blick von ihm.

Unterdessen wurde zum Essen gerufen und er ging ganz lustig voraus. Wenn Schwind nun gleich auch über Cornelius Schule sich nicht sehr achtungsvoll ausspricht — „wenn ich denke", sagt er, „wie Einer in Wien empfangen wird, so graust Einem vor dieser Weinerlichkeit und Unfreundlichkeit zugleich. Zeichnen, Freskomalen und vor allem sitzen können die Kerls, daß es ein Spektakel ist. Ich habe mich aber des Gedankens der Fabrikmäßigkeit nicht enthalten können", — so hindert ihn dies doch nicht, seinen langen Bericht mit folgenden schönen Worten zu schließen: „Denn ich habe nie von größeren und herrlicheren Dingen gedacht oder gesprochen, als von des göttlichen Cornelius Werken, noch weiß ich einen Theil meiner Lebensgeschichte, in dem ich mich geehrter und getroffener gefühlt hätte, als in der Gesellschaft der trefflichsten Männer."

Sein Entschluß nach München überzusiedeln, stand fest und er führte ihn im nächsten Jahre aus. Er wurde von Cornelius wiederum sehr gut aufgenommen und in der Akademie bei dessen Schülern Schotthauer und Neureuther einquartiert, schrieb aber bald wieder ziemlich revolutionär: „Gesehen habe ich Schnorr's Cartons, welche sehr schön sind; und mehrere Fresko's (14—15) von jüngeren Künstlern, welche mehr oder minder abscheulich sind, bis auf ein Paar." Zunächst hielt er sich an seine Landsleute Schaller, Binder, Schulz, Preleuthuer u. A. m., und verkehrte viel in Schnorr's Haus. In der Gesellschaft der Spindler, Waagen, Chezy, Duller und Bechstein gefiel es ihm aber besser, als in der ziemlich rohen der meisten Maler. Weit entfernt, schnell die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, mußte er nun mehrere Jahre lang sich mit Illustrationen zu Spindler's und Duller's Werken,

auch zu Bechstein's Märchen, vorab der Faustsage durchbringen. Nebenher begann er bereits am Ritter Kurt zu arbeiten und malte ein Bild „David und Abigail". Cornelius übte, obwohl Schwind oft von seinem „kaiserlichen" Benehmen spricht, den wohlthätigsten Einfluß auf ihn. Er festigte in ihm jenen rythmischen Sinn, der seiner musikalischen Begabung so sehr entsprach, und drängte ihn zu immer schärferer Charakteristik, während, damit zusammenhängend, unter des Meisters Anleitung sich sein Verständniß für die altdeutsche Kunst, für Dürer vor Allem, erweiterte. Da mußte er wohl auch einmal von Cornelius hören, seine Wiener Sachen wären gewesen wie von einem Frauenzimmer. In dem Stahlbad Dürer'scher Strenge, Knappheit und Einfachheit aber entwickelte er nun mehr und mehr jenes spezifisch deutsche Wesen, das verbunden mit der herrlich naiven unverwüstlichen Frische des Wieners und einem Schönheitssinn, welcher den kleinsten Dingen seltenen Formenreiz mitzutheilen versteht, seinen Werken einen so unwiderstehlichen Zauber verleihen sollte. Denn wenn er sein Vorbild Dürer an ächtem Naturgefühl und Tiefe allerdings nirgends erreicht, so übertrifft er es dagegen an Geschmack um so mehr, als er denselben in der Jenem unbekannten Schule der Antike und der großen Italiener ausbilden konnte. Die nähere Bekanntschaft der Letzteren machte er im Jahre 1833, als ihn eine kleine Erbschaft nach Rom führte, wo er von Cornelius, der gerade auch da war, sehr liebevoll empfangen ward. Unstreitig trug dieser Besuch viel dazu bei, seiner Produktion den letzten Rest von Wiener Fadheit zu nehmen und erweiterte seinen Horizont mächtig, ohne ihn doch im mindesten irre zu machen in seiner Richtung, wie das für schwächere Talente eine so große Gefahr ist. Im Gegentheil

erzählt er selbst, daß er aus der Sixtina nach Hause kommend, ruhig am „Ritter Kurt" weiter zu zeichnen pflegte.

Was aber in seiner ewig leidenschaftlichen bewegten Seele auftauchte, das wurde ihm zur Gestalt, und diese Leichtigkeit, die Bilder, die seine Phantasie ihm bot, mit Sicherheit hinzuschreiben, zeigte sich nun bald in größeren Compositionen, die seinen künstlerischen Styl und jene unendlich heiter spielende Verzierungslust, die sein Talent charakterisirt, schon völlig ausgebildet zeigen. Seine Art ist es ja nicht, in die Tiefen der Leidenschaft, in die Abgründe des menschlichen Herzens hinabzutauchen. Schwind will nicht erschüttern, nur rühren, nicht beängstigen, sondern nur erfreuen. Das fröhlich scherzende seiner ächt österreichischen Natur zunächst, gewinnt ihm alle Herzen in der ganzen Welt. Was er auch mache, es predigt uns immer das Evangelium des Schönen, das ihm in der Kunst mit dem Guten zusammenfällt, wie das Häßliche und Kranke mit dem Schlechten. Bei allem Jubel und aller sinnlichen Lust athmen seine Werke immer Adel, Reinheit und Strenge, eine volle Keuschheit der künstlerischen Empfindung, und gerade durch diese Eigenschaften sticht er so stark ab gegen seinen Schul- und Zeitgenossen Kaulbach. Schon vor der italienischen Reise war ihm der Auftrag geworden, das Bibliothekzimmer der Königin mit Bildern aus dem Tieck'schen Phantasus zu bemalen, und in den Märchenbildern der Genoveva, Fortunat, Octavian, verdiente er sich schon jetzt die Sporen auf demselben Gebiete, wo er später der Liebling der Nation wurde. Noch glänzender offenbart er sein Talent in den herrlichen Compositionen, die er von 1834 an für das eben im Bau begriffene Schloß des Kronprinzen Max von Bayern in Hohenschwangau machte und die dort von Hanson u. A. in Fresko

gemalt wurden. Es sind eine ganze Reihe von Darstellungen. Auf fünf Bildern im sog. Bertazimmer ist die Geschichte der Eltern Karls des Großen behandelt, im Heldensaal in sechzehn Tafeln die Abenteuer Dietrich's von Bern nach der Wilkinasage, das Authariszimmer enthält die Werbung dieses Prinzen um die Prinzessin Theudolinde und einige Szenen aus der Geschichte Rinaldo's und Armida's im Tasso, endlich im sogenannten Ritterzimmer ist das Ritterleben in neun Bildern verherrlicht. Die schönsten darunter, von einem geradezu bewunderungswürdigen Reize, eine köstliche Schilderung des deutschen Mittelalters, sind Dietrich wie er in Rom bei einem Fest den Kampfspielen zusieht, dann Dietrich's Auszug im Morgengrauen, die Rabenschlacht und die Werbung Autharis'. In noch erhöhtem Grade aber finden wir die jugendliche Schöpferkraft entwickelt in dem eine Art Triumph der Wissenschaften und Künste mit unendlichem Humor darstellenden berühmten Kinderfries, welcher den Habsburgersaal im Festsaalgebäude der neuen Residenz in München schmückt, und der, — vom Meister selbst ausgeführt, — wohl das vollendetste Kunstwerk des Palastes ist, wie eines der werthvollsten der neueren deutschen Kunst überhaupt.

Das Beste bleiben aber doch immer seine Cartons und Zeichnungen. Sein Strich ist so fest und meisterhaft, wie man ihn bei einem Neueren kaum je wieder in gleicher Sicherheit findet. Alles, was er nachher dazuthut, schwächt ihn im Grunde nur ab. Darum war er so für die Illustration geschaffen. Knüpft er dabei durchaus an Dürer an, so ist der einzige unter allen Italienern, der an unsern Schwind erinnert, Benozzo Gozzoli. Um so häufiger finden wir dagegen Anklänge an Memling und Schongauer, Holbein und

Hans Burgkmaier. Wer **Ritter Kurt's Brautfahrt** betrachtet, das erste Bild, mit dem Schwind nach der Ausführung jener Bildercyclen dem größeren Publikum endlich bekannt wurde, (das in Oel ausgeführte Original ist in Carlsruhe, gestochen von Thäter), dem wird die Verwandtschaft mit diesen Meistern nicht entgehen, insbesondere auch in Bezug auf den herrlichen Humor, die spezifischste Eigenschaft deutscher Kunst überhaupt, der in diesem Kurt, dem vieljährig herumgetragenen, gipfelte. Er schildert die Kehrseite des Ritterlebens, wie sie Göthe in dem Schlußvers zusammenfaßt:

„Widersacher, Weiber, Schulden,
ach, kein Ritter wird sie los!"

Was dabei zu allererst auffällt, ist die außerordentliche Lebendigkeit, mit der uns der Künstler sofort in seine Welt hineinführt, und sie uns bis in's kleinste Detail ausmalt, ohne irgendwie aus der Rolle zu fallen. Unvergleichlich ist die überzeugende Kraft und naive Einfalt, die er den Erzählungen dieser Art bei den Altdeutschen so köstlich nachzufühlen weiß, wobei er aber doch ihre Formengebung durch eine Schönheit adelt, die jenen völlig fremd!

Während das erzählende Talent ihn sonst drängt, immer eine Reihe von Bildern zu geben, hat es ihn hier dazu geführt, nach alter Art alle verschiedenen Szenen als Episoden eines reich gegliederten Ganzen zusammenzufassen. Zuhinterst sehen wir den Ritter, einen prächtig erfundenen, eleganten, bildhübschen und braven, aber auch gründlich leichtsinnigen Herrn Baron herauskommen hoch oben aus dem verfallenden Schloß, das nach Kräften geputzt und zum Empfang der Hochzeitsgäste geschmückt wird. Eben langt das behaglich üppige Brautbett an, der Meister präsentirt ihm die Rechnung und

wird mit sehr komischer Geberde auf den darob erschreckten Haushofmeister verwiesen, während wir hinten schon den Jäger mit dem Hochzeitsbraten kommen, den Pfaffen zur Trauung einreiten, die Musikanten den steilen Berg hinaufsteigen sehen. Gleich darauf begegnen wir dem Ritter etwas weiter unten im Hohlweg, wie er just den Gegner abgetrieben, und noch einmal erscheint er uns, im Wäldchen, dicht vor dem Thor, wie er das Kind der alten Geliebten vom Arme nimmt und herzt.

Wir begleiten nun denselben auf den Markt des Städtchens, das den Vordergrund einnimmt. Jedes Fenster ist hier wieder zur Charakteristik benützt. Links das Rathhaus mit den Gefängnissen oben und dem gähnenden, Feder schneidenden Schreiber unten, gegenüber davon die rosigen Mägdlein, welche die Blumen pflegen oder die Freier am Fenster empfangen. Aschenbrödel's Mama kommt eben heraus mit den geputzten Töchtern, um zu Markte zu gehen, während sie selbst im Erdgeschoß arbeitet, und der Wächter am Thor dahinter gleichgültig in das Getreibe blickt. Auf dem Markte überall das tollste Gedränge, links vor den Buden, wie in der Mitte am Brunnen, wo die Mägde neugierig beim Wasserholen dem Gewühle zusehen. Hinten rechts vor der Bude des Bilderhändlers hat sich ein alter Maler aufgepflanzt, — wir erkennen in ihm Cornelius, und in dem jungen, der ihm, demüthig die Mappe unter'm Arm, seine Zeichnungen zeigt, Schwind selbst. Doch schon stürzt Alles dem Vordergrund zu, wo wir den Ritter sehen, der wohl für die Braut Einkäufe machend, von einem Halbdutzend Juden mit den Schuldscheinen in der Hand angefallen wird. Die komische Verlegenheit des Barons und die heftigen Geberden der Hebräer sind unübertrefflich, und der Spektakel wird um so vollständiger, als, während eben auf Anrufen

der letzteren die köstlich geschilderte Schaarwache herbeizieht, der Teufel von der anderen den Schwiegervater mit der Braut herbeiführen muß, gerade in dem Augenblicke, da der Lärm am ärgsten ist. Wie die Braut nun in Ohnmacht fällt, die Kinder jubeln, die Juden schreien, die Mädchen kichern und kokettiren, alles durcheinanderstürzt und sich dem Spektakel zudrängt, das ist mit unvergleichlichem Behagen und einer Fülle von malerischen Scherzen geschildert.

Es wäre wohl unmöglich, das Burleske mit mehr Grazie auszustatten, eine größere Zahl von komischen Charakteren aller Art zusammen zu drängen, und zugleich das Leben einer kleinen altdeutschen Stadt frappanter und drollig überzeugender zu schildern. Ich wüßte überhaupt gar keinen Künstler, der sich mit solcher Leichtigkeit in alle Zeitalter und Stoffgebiete, in alle Styl- und Trachtenformen versetzen könnte. Figuren und Landschaft, Architektur und Ornamentik, beherrschte Schwind ja gleich vollständig und stellte sie alle mit derselben originellen und stylvollen Anschauung und mit gleich ächtem Leben erfüllt dar. Von der Kraft seiner ebenso rastlosen als reichen Phantasie haben wir schon gesprochen, mit welcher Unmittelbarkeit sie ihm jeden Vorgang vorzauberte. Er kannte nicht nur den Charakter seiner Figuren selbst auf's Genaueste, — was ja nothwendig, — sondern er konnte seine Figuren und Menschen wohl auch reden lassen, nachdem er sie gezeichnet. Es gab nichts Interessanteres, als ihn seine Bilder selber erklären zu hören, gleich war man dann mitten drin und theilte den Haß und die Liebe, die er für die Kinder seiner Phantasie empfand. Sie waren ihm lebendige Wesen, nicht nur Typen; so sein Ritter, der wohl alle die Eigenschaften hat, die ihm das Gedicht leiht, aber dazu auch noch einen

bestimmten, ganz individuellen Rest, der jenem fehlt und der ihn uns im Bilde erst vollständig glaubwürdig macht. Als Romantiker charakterisirt es ihn im Gegensatz zu dem Klassiker Cornelius aber doch wieder, daß es seinen Personen selten ganz ernst ist, mit dem was sie thun. Bei Kaulbach ist das Gleiche der Fall; was bei ihm aber die Wirkung der Blasirtheit der zersetzenden Ironie, das ist bei Schwind Folge seiner naiv kindlichen, spielerischen Natur und jenes altdeutschen Tic's, der auch in seiner Neigung für das Abenteuerliche und Grillenhafte sich widerspiegelt. Dieser Verbindung von scharfer Individualisirung und heiterer spielender Poesie in seinen Figuren ist denn auch ein guter Theil der späteren Popularität seiner Illustrationen zuzuschreiben, ebenso wie der geringere Erfolg seiner Bilder, da ihm diese individuelle Wahrheit beim Malen in Oel oder selbst Zeichnen in größerem Format sehr leicht wieder verloren geht.

Denn man würde überhaupt sehr irren, wenn man glaubte, daß die großartige Thätigkeit des jungen Künstlers demselben nun auch gleich den Ruf verschafft hätte, die ihre Genialität verdiente. Dieß war keineswegs der Fall und wie der Kurt bei seiner Ausstellung in Wien seiner bunten Farbe halber gar nichts machte, so erinnere ich mich noch sehr wohl, daß weder damals, als ich in der Mitte der dreißiger Jahre die Münchener Akademie besuchte, noch auch selbst zehn Jahre später, wo ich wieder nach München kam, kaum je der Name Schwind mein Ohr erreichte. Bei einer Wanderung nach Hohenschwangau, ward ich daher durch die ungeheure Ueberlegenheit der Arbeiten dieses mir bis dahin ganz unbekannt gebliebenen Malers über die aller andern gewaltig überrascht. Im engeren Kreise, zunächst bei Cornelius selbst und Schnorr,

der ihm neidlos den Auftrag zu dem Kinderfries verschafft hatte, wußte man die Bedeutung des Künstlers freilich besser zu würdigen als im Publikum. Des Letzteren langsame Befreundung mit dem Künstler hing eben mit dessen schwächster Seite eng zusammen. Diese war und blieb das Colorit, welches er besonders in der Oelmalerei nie vollständig bemeistern lernte. Es blieb in den Gewändern meist hart und bunt, in der Karnation leer und todt, und viele seiner schönsten Kompositionen hat er sich durch die Ausführung in Oel ruinirt. Das Publikum fing erst an ihn zu lieben, als es ihn gestochen oder in seinen, oft sehr reizend gestimmten, immer originell colorirten leichten Aquarellen kennen lernte. Ist es doch weit leichter, sich zum Kunstwerk etwas hinzu als hinweg zu denken. Ebenfalls aquarellartig und darum viel befriedigender wirken auch seine Fresken. Schon ehe er 1838—40 den Kinderfries ausgeführt hatte, war er 1837 im Auftrage des Dr. Crusius nach Rüdigsdorf bei Leipzig gegangen, um dort in einem Gartenpavillon zusammen mit seinem Freunde Leopold Schulz eine Reihe Szenen aus der Mythe von Amor und Psyche zu malen, eine Verbindung, woran sich Beziehungen zu der Leipziger Kunstwelt knüpften, die nach zehn Jahren sogar zu seiner Berufung als Direktor an die dortige Kunstschule führten. Bei der vorherrschenden Schwärmerei der Herren für französische oder Düsseldorfer Romantik ward nichts daraus, und bei dieser Gelegenheit entschlüpfte ihm denn das klassische Wort: „Ah, in Leipzig möchten sie halt auch gar zu gern einen Riesen, nur sollt' er ja nicht größer sein als sie!“ Seine Behandlung jenes antiken Stoffes reichte, was die souveraine Freiheit der Gestaltung betrifft, indeß unmittelbar an die besten Arbeiten der italienischen Renaissance in dieser Art hin.

Als daher um diese Zeit, 1839, Hübsch, der ein feiner Kunstkenner war, nach München kam, versicherte er sich dieses Talents rasch, um es zum Schmucke der eben von ihm in Karlsruhe erbauten Kunsthalle zu verwenden, und später dann auch zu dem der Trinkhalle in Baden. Letzteres gelang indeß nicht, weil der nun einmal absolut keinen Tadel vertragende Künstler auf allerhand Einwendungen, die man gegen seine Kompositionen maßgebenden Orts erhob, nicht einging und sich dadurch die Gunst, wie so oft in seinem Leben verscherzte. Denn in den höheren Kreisen Carlsruhe's wie Wien's wollte man vor allem bequeme Leute, und das Bedeutende ist leider fast immer unbequem. Er mußte daher zurückstehen und die für sein Talent so herrlich passende Arbeit ward durch Gözenberger verpfuscht. Die erste Komposition, die für die Trinkhalle bestimmt war, der Rhein mit seinen Städten und Nebenflüssen sehr originell personifizirt, hat er später in Oel ausgeführt, wodurch sie freilich ganz und gar nicht gewann, flau, leer und minierirt erschien. Dagegen verleihen seine Fresken der Carlsruher Kunsthalle einen unvergänglichen Reiz. Besonders glänzend gelang das Treppenhaus, das er mit jener reizenden Einweihung des Münsters von Freiburg schmückte, die unter seinen Händen zu einer Art mittelalterlicher Huldigung der Künste an die Architektur sich gestaltete. Die Malerei stellte er durch Hans Baldung Grien, die Skulptur durch Sabina Steinbach an der Arbeit dar, letztere eine überaus anmuthvolle Figur, von jener schlanken Grazie und doch reichen Fülle der Form, die ihm so unübertrefflich zu verbinden gelang. Ebenso zierte er die Decken der Säle mit Fresken aus der griechischen Mythe, die freilich bei der Beschränktheit der Mittel blos im etrurischen Vasenstyl aus-

geführt werden konnten, aber sich der Bedeutung des Raumes in geschmackvollen Allegorien anschließen; auch den Freskenschmuck des Sitzungssaales der ersten badischen Kammer durch allegorische Darstellungen der vier Stände und der politischen Tugenden, führte er aus.

Während des Aufenthaltes in der badischen Residenz aber hatte der Künstler die schöne Tochter des Generals Sachs in der Familie des ihm von München her befreundeten Malers Feodor Dietz kennen gelernt und sich mit ihr verheirathet. Diese Verbindung ward überaus segensvoll für ihn. Denn die feingebildete Frau verstand es, ihm jene glückliche Häuslichkeit zu bereiten, deren Wohlgefühl seinen Werken, die von nun an fast durchgängig eine Verherrlichung des Familienlebens werden, einen gemüthlichen Reiz verleiht und über sie eine Wärme ausgießt, die eben so ächt deutsch, als tief sittlich und rührend ist. Hier liegt das eigentliche Geheimniß seines späteren Erfolges beim Publikum, den er erst mit dem Auftauchen dieses in den sieben Raben und der schönen Melusine zur herrlichsten Verklärung gelangenden Elements errang. Untersucht man diese Blätter genauer, so wird man fast allemal als die glänzendsten die erkennen, die uns Szenen des Liebes- oder ehelichen Glückes, oder auch die Schmerzen und Leiden vorführen, die von ihm unzertrennlich sind. In ihnen gelingt es ihm, das Gemüthvolle, jene tiefste Eigenthümlichkeit unseres nationalen Empfindens, in so herrlichen Formen auszusprechen, daß sie als ein wahrer Schatz unseres Volkes gelten dürfen.

Zunächst aber blieb unser Künstler noch weit entfernt von dem Einheimsen der Früchte seiner herrlichen Kunst. Das Scheitern seiner Hoffnungen auf die Badener Trinkhalle und

seine enge Verbindung mit dem höchst unpopulären Minister Blittersdorf, machten seine Stellung nach dem Sturze des letzteren so unbehaglich, daß er 1844 von Karlsruhe nach Frankfurt a. M. übersiedelte, wo er durch einen glücklichen Hausbau das ersetzen mußte, was seiner Kunst an materieller Anerkennung fehlte, so hoch sie auch in künstlerischen Kreisen allmälig gestellt wurde.

Der Sängerkrieg auf der Wartburg, das größte Bild welches zu Frankfurt entstand, und im Städel'schen Institut eine Stelle fand, ist fast nur für seine Schwächen, vor allem für das Theatralische bezeichend, dem er selten entgeht, wen er in großem Maßstabe arbeitet. Da legte er sich denn wiederum auf das Illustriren, diese künstlerische Thätigkeit, die seiner Begabung eben so sehr zusagte, als sie allmälig zur Vermittlerin seines Namens bei der Nation wurde. Zunächst arbeitete er für Kinderschriften, illustrirte Werke, (besonders in Oesterreich), sogar Kalender und Bilderbogen, in welch' letzteren sich sein Talent, die Phantasie mit wenig Zügen mächtig anzuregen, das Charakteristische einer Sache mit sicherem Griff von allem Zufälligen zu trennen, erst recht glänzend entfaltete. Die Münchener Bilderbogen, die von ihm herrühren, vor allem der gestiefelte Kater, — was sind sie für Meisterwerke humoristischer Gattung! Sie gingen nach Hunderttausenden unter's Volk. Entschiedenes Unglück hingegen hatte Schwind wiederum mit einem „die Künstlerwanderung" betitelten, jetzt in der Berliner Nationalgallerie befindlichen Oelbilde. In einem Brief an Genelli beschreibt er es selbst folgendermaßen: „Fünf Musikanten ziehen auf ein Schloß bei einer Hochzeit aufzuspielen. Die Braut mit ihren Freundinnen erscheint auf der Mauer, Bedientenpack steht unter

dem Thor, der Bräutigam kömmt mit seinem Zug am Waldsaum zum Vorschein. Der Held ist der letzte der Musikanten, ein Mann von hohen Ideen, bedeutender Phantasie, aber nicht weiter in der Welt vorgerückt, als in der Gesellschaft gemeinen eiteln Gesindels zur Ergötzung, vielleicht zum Spott der vornehmen Welt sein Stücklein zu blasen, — mit einem Worte ein verdorbenes Genie!" Leider nur aber ist dieses verdorbene Genie, gleich den andern vier Musikanten, in denen wohl die verschiedenen Arten des Alltagkünstlertums geschildert werden sollten, durch die Ausführung in Oel in so großem Format mehr eine Carricatur als ein Charakter geworden. Die grelle und bunte Färbung that das Uebrige dazu, daß sich trotz der reizend componirteu Frauengruppe in Frankfurt wie überall, wo das Bild ausgestellt wurde, ein Sturm des Entsetzens erhob, welcher der Popularität des Künstlers wieder auf lange Jahre hindernd im Wege stand, ungeachtet der bald nachfolgenden, zur Einweihung des Göthe-Monuments als Transparent entstandenen großen allegorischen Komposition, die entschieden bedeutend war. Das Göthehaus mit dem Kinde in der Wiege umgeben hier die herrlich erfundenen Figuren der lyrischen, epischen und dramatischen Muse, über ihm schweben als Patrone Jupiter und Venus, alle aber überragt sie die Dichtung mit dem Schleier, den sie aus der Hand der Wahrheit hingenommen. Unten sieht man die Gestalt der Stadt Frankfurt mit der Göthe-Statue, ihr gegenüber den Rhein mit dem Main, der die Schiffe fremder Völker begrüßt, die den Dichter ehren.

Mit der Skizze dieser prachtvoll edeln Erfindung, deren reicher Inhalt hier nur zur kleineren Hälfte angedeutet werden konnte, und die er nichtsdestoweniger in der unglaublichen

Zeit von acht Tagen in lebensgroßen Figuren ausgeführt, ferner mit einer entzückenden Fülle von Pausen früherer Arbeiten, besonders denen aus Hohenschwangau, erfreute uns der Künstler eines Tages durch seinen Besuch aus Dresden, wo ihn seine Verehrer wie in Leipzig auch zu besitzen wünschten. Bei einem kleinen Feste, das seine alten und neuen Freunde, darunter Rietschel und Hähnel, Ludwig Richter, Oehme, Richard Wagner ꝛc. ihm gaben, lernte ich den schon lang bewunderten Meister persönlich kennen. Uns überraschte die mittelgroße, wohlbeleibte, breitschultrige Figur mit dem kräftigen Nacken und dem stark gefärbten mächtigen Kopf mit den kleinen blitzenden Augen um so mehr, als sie durchaus an jene Flußgötter und Tritonen erinnerte, die er selbst oft so unübertrefflich geschildert, wie man sie wohl auch in alten Landkarten neben dem Titel gelagert findet.

Wir hatten etwas von der feinen Grazie seiner Kompositionen in der eigenen Gestalt zu finden erwartet. Er merkte das und versicherte uns in einer launigen Ansprache: „Meine Herren, Sie haben mich offenbar etwas dünner erwartet, aber ich habe wenigstens eine schlanke Seele". Dann ging's funkensprühend weiter, so daß wir aus dem Jubel nicht herauskamen, obwohl er, der nie einen Witz unterdrücken konnte, Freund und Feind nicht verschonte, aber durch die kristallhelle Offenheit und Ehrlichkeit seines Wesens immer wieder versöhnte. Daß sich wegen seiner Vernachlässigung von Seite des Publikums, das den nun schon den fünfzigen nahestehenden Meister noch immer ignorirte, oder nach Bildern wie die Musikanten wohl gar verabscheute, während es viel schwächere Kräfte mit Gold und Ehren überschüttet — eine sehr begreifliche Bitterkeit in ihm festgesetzt hatte, das braucht keiner

Entschuldigung. Diese durch so langjährige Gleichgültigkeit erzeugte tiefe Verstimmung, wie die große nervöse Reizbarkeit überhaupt, verschuldeten es auch wohl, daß er sich zeitweise selbst mit seinen besten Freunden überwarf. Denn bei genialen Menschen darf man nun einmal nicht vergessen, daß alles Bedeutende auch gefährlich ist, wie Göthe sehr richtig sagt, und daß mit den Geistesfürsten nicht weniger bös Kirschen essen ist, als mit anderen großen Herren. Uebrigens war Schwind weitgehender persönlicher Aufopferung für seine Freunde recht wohl fähig. Ich erinnere mich, daß er während einer Epidemie einen Freund, dessen Frau auch am Typhus todtkrank lag, trotz seiner enschiedenen Furcht vor Ansteckung täglich von ihrem Bette zum Spaziergang abholte, „damit er doch an die Luft komme, da er ja sonst zu Grunde gehen müsse!“

Man begreift, daß die Frankfurter merkantile Atmosphäre dem phantasievollen, scharfkantigen Künstler nicht zusagte. In seiner ganzen derben Art, paßte er immer noch am besten in die rauhe, gesunde Luft der Isarstadt, von wo er denn auch im Jahre 1847 einen Ruf an die Akademie für die Stelle Julius Schnorr's erhielt.

Er kam in einer Zeit nach München, wo die Aufregung über den Lola-Skandal Niemanden an Anderes denken ließ, am wenigsten an einen Maler mehr. Die Revolution war hier wie überall in der Vorbereitung: wie hätte man für die Kunst noch Sinn gehabt, wo Alles auf dem Spiele stand! Ueberdieß war München auch sonst ganz verändert, an der Stelle des verehrten Cornelius befand sich nun Kaulbach, für den Schwind nie Sympathie empfunden, obwohl er ihm früher viel Freundschaft erzeigt und ihm auch jetzt auf's

Zuvorkommenste entgegenkam. Selbst mit dem ihm so nahestehenden Genelli, mit dem er fortwährend in Correspondenz gewesen, brachte ihn bald die Politik auseinander. Denn dieser nahm an der großen Bewegung, in welche die Nation hineingerathen, lebhaften Antheil, während Schwind, der sich durchaus als Oesterreicher fühlte, kein Verständniß für dieselbe hatte, sondern nur ihre widerwärtigen und unreifen Seiten scharf herausfühlte. In einem Briefe vom 2. Juli 48 schreibt er: „Ich fange jetzt an, auf bessere Zeiten zu hoffen. Die österreichische Armee kommt wieder in's Glück, denn der wunderthätige Kanonier ist zum Vorschein kommen. Ein paar Minister wird doch unser Herrgott noch wo im Westentaschl finden und das Andere findet sich. — Mit der Malerei geht's eben so weiter. Meine Wuth ist zu groß über die Menge von Gemeinheiten und Lügen, die in der Welt vorräthig ist und doch mache ich's wie die Anderen, halte mich davon und thue nichts dagegen. Es ist jetzt einmal der Lauf der Welt und mögen Alle mit ewigem Zahnweh belohnt werden, die dazu beigetragen haben, daß es so ist.“ Mit Lachner, dem Erzgießer Miller, Schaller, Schwanthaler und anderen Freunden, suchte er sich so gut es ging zu trösten und legte sich mit Eifer sogar auf's Schulmeistern.

In München wußte man ihn wenigstens zu würdigen, wenn ihm auch seine sehr unumwundene Art, sich auszusprechen, seine gefürchteten, aber oft ganz klassischen Sarcasmen, und die absolute Unfähigkeit seiner in vielen Stücken immer kindlich naiv bleibenden Natur, anderen Kunstrichtungen gerecht zu werden, sehr viele Gegner erweckte. Besonders Höherstehende schreckte er sehr leicht von sich ab. Damit steht wohl im Zusammenhang, daß er von keinem der drei bairischen Fürsten,

die sich während dieser letzten Periode folgten, je wieder einmal einen Auftrag erhielt, obwohl ihn die Könige Ludwig und Max sehr oft besuchten. Außer jenen monumentalen Arbeiten der Jugend befindet sich keine größere in München, und die neue Pinakothek hat so wenig etwas von ihm wie von Genelli und so vielen anderen, die sich entweder der höchsten Gnade nicht erfreuten. oder keine Fürsprache gefunden hatten. Nur eine Anzahl kleinerer Bilder des Meisters wurden der Gallerie Schack einverleibt, unter denen die Rückkehr des Grafen Gleichen die bedeutendste. Die übrigen gehören einem Cyclus an, welchen der Meister als eine Art gemalter Selbstbiographie begonnen hatte und der neben manchen hübschen auch höchst baroke Dinge enthält, und überdieß leider in Oel gemalt ist.

Indeß verhehlte er sich die Mängel des eigenen Schaffens wie die der ganzen Schule keineswegs. Er meinte aber vielmehr, daß ihnen von Innen heraus, durch eigenes Streben oder durch ein besseres Studium wirklich klassischer Meister begegnet werden könnte. So sehr er den aus unserem Boden herausgewachsenen, unserem Charakter entsprechenden Realismus eines Peter Heß, eines Horschelt, Menzel oder Meyerheim, Enhuber u. A. m. zu schätzen wußte, mit dem liebenswürdigen Spitzweg war er ja innig befreundet, und auf Ramberg, den er wie seinen Schüler betrachtete, übte er die wohlthätigste Einwirkung, so war er mit dem Ueberhandnehmen des aus Frankreich importirten Realismus in Deutschland und seiner geistlosen Modellmalerei um so unzufriedener. Ihn, den deutschesten aller Künstler, konnte überhaupt die unglückselige Neigung so vieler Landsleute für alles Fremde geradezu grimmig machen, die das letztere dem Ein-

heimischen selbst dann vorzieht, wenn dasselbe weit gehaltvoller und besser ist. Dieser Unwille war um so berechtigter, als jene trostlose Schwäche ein wahres Verhängniß für die deutsche Kunst zu allen Zeiten gewesen ist. Denn sie hat sie immer wieder ruinirt, da wir uns dabei auch unserer ganzen deutschen Empfindungsweise zu entäußern pflegen, die ungestraft Niemand aufgeben kann und darf. Die lumpige Gesinnung, der verächtliche Mangel an Selbstgefühl, die daraus sprechen, sie offenbarten sich nie so sehr als in den dreißiger und vierziger Jahren, wo sich ein nur zu großer Theil der Nation gewöhnt hatte, alles Französische als ein Ideal zu betrachten, das unbedingt als gültig hinzunehmen sei. So hatte die Erscheinung zweier belgisch-französischer Bilder von Gallait und Biefve einen wahren Sturm des Entzückens in allen deutschen Städten hervorgerufen, zu derselben Zeit, wo man Schwind auf's Verächtlichste behandelte, dessen Werke ewig leben, während jene längst vergessen sind! Er schrieb darüber aus Karlsruhe an Genelli, der, obwohl mit ihm im Ganzen einverstanden, doch einige frühere Aeußerungen über den Gegenstand als zuweit gehend, betrachtet haben mochte: „Die vielbesprochenen Belgier anlangend, werden Sie mir zweierlei zugeben. Einmal, daß, was ich so hinschreibe, nicht beurtheilt werden muß wie ein abgeschlossenes, überlegtes Ding, wie es Urtheilsschreiber von Profession gewohnt sind, sondern als ein Wort des Augenblicks, an dem die Stimmung ebensoviel Antheil hat, als die Ueberlegung. Alsdann, daß wir auf sehr verschiedenem Boden stehen. Einem schimpfendem Chorus gegenüber würden mir ohne Zweifel auch die großen Vorzüge einer so ausgezeichneten Technik einfallen. Mir ist aber noch übel von dem elenden Lobgehudel und erlogenen Entzücken, von dem hier die Luft

erschallte, vermischt mit einem in meinen Augen eigentlich niederträchtigen Herabsehen auf die Bemühungen der eigenen Landsleute...... Der „Ingrimm hat ein Vorrecht“ wenn wir (Gott sei's geklagt, Deutsche nämlich), die wir bereits ein französisches Schauspiel, italienische Oper und englische Lektüre haben, zur Abrundung noch niederländisch malen sollen!“

Unvergleichlich originell war die Art, wie er an seinen großen Werken, die nun eines nach dem andern in die Welt hinaustraten, arbeitete. Gewöhnlich in Hemdärmeln sitzend, raisonnirte und wetterte er beständig vor sich her, verarbeitete, während er die anmuthsvollsten Figuren zeichnete, wohl irgend einen Widersacher in Gedanken, und konnte da, während das süßeste Gesicht entstund, wohl fortwährend brummen „der Lump, der elendige, hol' ihn der Teufel“. Oder er summte, wenn er gut aufgelegt war, irgend welche Melodien vor sich her, an denen er fast so unerschöpflich war als an Figuren. Wer ihn störte, konnte sich auf eine sehr ungnädige Aufnahme gefaßt machen, besonders Fremde. Einmal versicherte er eine englische Familie, die ihn nach dem berühmten Schwind fragte, als er die Thüre in Hemdärmeln geöffnet: „der ist gestorben, ich bin selber gestern bei der Leiche gewesen“.

Leidenschaftlich, partheiisch in Liebe und Haß, wie alle Gemüthsmenschen, konnte er bei seiner Begeisterung für Mozart, seiner innigen Freundschaft für Lachner, sich natürlich zu Richard Wagner's Musik nur höchst negirend verhalten. Nichtsdestoweniger ließ er sich einmal später in München bereden, die Aufführung von Tristan und Isolde zu besuchen. Ein unvorsichtiger Enthusiast für Wagner sprach ihn beim Herausgehen mit den Worten an: „Ach, Herr Professor, ist das nicht

herrlich, weht einem nicht die reinste Frühlingsluft aus dieser Musik entgegen?" „Ja wohl", war die grimmige Antwort, „war mir's doch den ganzen Abend schon, als spüre ich einen Maikäfer in den Hosen!"

Seiner Schwärmerei für die Musik entsprang jene „die Symphonie" betitelte Composition, welche die Liebesgeschichte einer schönen, ihm befreundeten Sängerin darstellt. Der Symphonie entsprechend, sind es vier durch Arabesken verbundene Theile. Der unterste, das Andante, stellt ein Liebhaberkonzert in einer kleiner Stadt dar, in welchem ein junger Mann jene Sängerin sieht, hört und Feuer fängt. Das Adagio spielt in einer Waldschlucht, wo wir den Jüngling vom Mädchen beim einsamen Spaziergang überrascht erblicken. Das Scherzo enthält die Erklärung bei einem Maskenball und das krönende Finale schließt mit der Hochzeitsreise des glücklichen Paares in's Gebirg. Die unübertrefflich malerische Ausstattung ist in dieser Composition glücklicher als der Kern moderner Figuren, der einer stylisirenden Behandlung fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegensetzte, so daß hier wieder einmal etwas almanachartig flaches ziemlich auffallend aus der ebenso reizend gedachten als ächt künstlerisch durchgebildeten Arabeskenhülle herausschaut. Dagegen wird das Interesse an dem Bild dadurch gesteigert, daß fast der ganze damalige Freundeskreis Schwind's darauf im Portrait erscheint: neben der Frau v. Heznecker-Mangstl — der Hauptperson — erkennen wir vor Allem Lachner in dem Dirigenten und Schwind selbst in einem der Musikanten.

Diese Composition war schon in den vierziger Jahren begonnen worden. Indem er sich mit ihr beschäftigte, gewann

endlich auch eine andere Gestalt, die er noch länger mit sich herumgetragen hatte: Aschenbrödel!

Es beginnt damit der Wendepunkt in Schwind's Leben. Eine unermeßliche Popularität trat nun bald an die Stelle der auffallenden Vernachlässigung, die ihm das Publikum bis jetzt hatte angedeihen lassen. Obgleich er schon eine unübersehbare Reihe der schönsten Arbeiten geliefert hatte, würde er doch bald vergessen worden sein, hätte er das Unglück gehabt, jetzt zu sterben, während er nun von Triumph zu Triumph eilt. In den großen Bildercyclen aus der deutschen Märchenwelt, die er nun mit dieser Production eröffnete, hat er sich ein unvergängliches Denkmal gegründet und unserer Kunst eine ihrer schönsten und duftigsten Blüthen, einen wahren Schatz geschenkt, dem keine Nation und keine Zeit etwas Aehnliches zur Seite zu stellen hat.

Das liebliche Märchen von der Aschenbrödel ist in Schwind's Händen zu einer Verherrlichung der jungfräulichen Demuth und Anspruchslosigkeit, der Mädchenhaftigkeit überhaupt geworden, wie die sieben Raben zu einem Ruhm der weiblichen Treue, die schöne Melusine, zu einer solchen der ehelichen und mütterlichen Zärtlichkeit, während er in der hl. Elisabeth endlich die weibliche Religiosität in der Form der Ergebung und Sanftmuth und der werkthätigen Menschenliebe künstlerisch verherrlichte. Alle zusammen bilden sie aber eine Apotheose des Frauenherzens und der Frauentugend, des Liebes- und des Familienlebens, wie sie nicht anmuthiger und seelenvoller gedacht werden kann. Dieß ist ihr eigentlicher Inhalt, um den sich die märchenhafte Einkleidung nur gleichsam als liebenswürdige Arabeske herumschlingt. Diese Einkleidung ist in ihrer Art freilich so vortrefflich, jeder Gedanke an die gemeine

Wirklichkeit der Dinge wird durch sie so entschieden ausgeschlossen, die nervige Kürze, diese nur andeutende, niemals ausführende Art der Behandlung, wirkt meisterhaft so anregend auf die Phantasie, daß diese die Aufhebung aller Gesetze der Schwere des Raums und der Zeit, die das Märchen bedingt, gar nicht bemerkt, sondern wie auf Flügeln des Gesanges, getragen vom herrlichen rythmischen Fluß der Linie überall hinfolgt, wo sie der Künstler folgen heißt.

Bei Aschenbrödel ist es ihm einmal auch gelungen, der spröden Technik der Oelmalerei ziemlich Herr zu werden. Wie bei der Symphonie sind es auch hier wieder vier durch kleinere verbundene Hauptbilder, denen verwandte Szenen aus der Mythe von Amor und Psyche als Predellen beigefügt sind. Im ersten Hauptbild — Aschenbrödel ist in's Haus gesperrt, während die Schwestern mit der Mutter auf den Ball gehen, — athmet Alles die abendliche Stimmung, die kokette Eleganz und der Uebermuth der Damen ist dem Künstler köstlich darzustellen gelungen. Auf dem zweiten, dem Ball im Fürstenhause, wo Aschenbrödel, von der Fee geschmückt, den Prinzen gewinnt, wirkt die festliche Lampenbeleuchtung weniger glücklich im Colorit, um so origineller erscheint ihre Entführung durch die Fee in zauberischer Mondnacht und die Klage des Prinzen um ihren Verlust, alles voll phantastischer Schönheit. Von der hinreißendsten Anmuth ist endlich die Gestalt der Aschenbrödel in der herrlich combinirten Schlußszene, wo sie vom Prinzen am goldenen Schuh wieder erkannt und unter dem hellen Jubel der Bevölkerung in feierlichem Zuge auf's Schloß gebracht wird. Der mädchenhaft schlichte und rein anspruchslose Charakter der Heldin, wie er sich durch alle Bilder zieht, ist so unübertrefflich mit der süße-

sten Anmuth verbunden, daß man die Leidenschaft des Prinzen ebenso natürlich findet, als die Liebe der Fee und die Eifersucht der stolzen Schwestern. Durch die großen Kontraste von Licht und Dunkel, Dämmerung, Kerzenlicht und Mondschein, bis zum heitersten Tag, wird die Gesammtwirkung überaus glücklich. Die kleinen Vignetten sind nicht weniger reizend als die großen Bilder, er malte bei diesem Cyclus fast alle einzelnen Szenen mehrmals, und wie er sich nie genug dabei thun konnte, so erzielte das Bild auch eine überraschende Wirkung und trug dem Künstler einen wahrhaft enthusiastischen Beifall bei seiner Ausstellung 1855 ein. War es doch der erste durchschlagende Erfolg, den der bereits zweiundfünfzigjährige Künstler erlebte!

Schon früher war ihm vom Großherzog von Weimar aus Veranlassung des Frankfurter „Sängerkriegs" die Ausführung der Arbeiten auf der **Wartburg** übertragen worden, eine Arbeit, der er sich nach jahrelangen Unterhandlungen endlich 1852 mit großer Begeisterung hingab. Seinem Pinsel verdanken dort der Landgrafensaal und der Gang zur Kapelle ihren künstlerischen Schmuck. Im Landgrafensaal sind es sieben Bilder aus der Geschichte der Thüringischen Fürsten, die überaus glücklich den halb historischen, halb märchenhaften Inhalt wiederzugeben wissen. Die Querwand des großen Saales füllte er mit dem umgearbeiteten und sehr verbesserten Sängerkrieg selbst. Anziehender noch aber ist ohne Zweifel der Gang zur Kapelle. Hier stellte er in sieben Medaillons die sieben Werke der Barmherzigkeit dar, zwischen welchen jedesmal eine historische Szene aus dem Leben der Fee des Schlosses, der heiligen Elisabeth, im Ganzen acht, angebracht sind. Dieses reichen Bilderschmuckes Perlen sind unstreitig die sieben Werke der Barmherzigkeit, frei erfundenen Bilder, wo er in der

Heiligen ein wahres Muster von keuscher Grazie und von Anmuth, mit Hoheit und Würde verbunden giebt, wie sie nur in den besten Werken der italienischen Frührenaissance, an die sie direkt erinnert, ihres Gleichen findet.

An der einzigen Vollendung dieser Schilderung, einer unaussprechlichen Seelenreinheit im Verein mit Schönheit und fürstlicher Anmuth, hatte die Anwesenheit der Prinzessin von Orleans, jener hohen Frau, in deren Schicksal und Charakter es so viele Aehnlichkeit mit der Heiligen gab, und mit welcher Schwind damals viel verkehren durfte, gewißlich nicht wenig Antheil!

Das Hochaltarbild der Münchener Frauenkirche, welches nunmehr zunächst entstund, gäbe um so eher Veranlassung, auf des Meisters Behandlung christlicher Stoffe zu kommen, als er deren auch sonst ziemlich viele in Reichenhall, auf den Fahnen der Theatinerkirche, in zahlreichen Cartons für Glasgemälde 2c. ausgeführt hat, würden sie nicht leider der schwächsten Seite seiner Produktion angehören. Ernst und Tiefe, hier unerläßlich, sind eben die Eigenschaften, die ihm gerade am ehesten mangeln; nur wo er idyllische oder romantische Stoffe findet, wie in jener Geschichte der heil. Elisabeth, ist er ganz er selbst. In den religiösen Bildern aber ist die Naivetät keineswegs frei von Geziertheit, die Malerei vollends bleibt durch ihre nüchterne Kälte weit hinter altdeutschen Bildern selbst vom zweiten Range zurück. Wenn er wohl zu behaupten pflegte, er habe nach so vielen guten Bildern das Recht, auch einmal ein schlechtes zu machen, so dehnte er diesen Grundsatz ganz besonders auf die religiöse Gattung aus, so wenig er sich dessen selbst bewußt war. Im Gegentheil that er sich in der Regel auf die am wenigsten gelungenen Produktionen

am meisten zu gut und nahm es sehr übel, wenn man eine andere Meinung äußerte. Ich selbst habe in dieser Beziehung eine schlimme Erfahrung gemacht. Der sehr geringe Erfolg eines gleichfalls um diese Zeit gemalten Rudolph's von Habsburg auf dem Ritt zum Grabe (nach der schönen Ballade von J. Kerner) hat mir Unglücklichen auf Jahre seine Freundschaft gekostet, weil ich als Recensent das Mißlingen doch nicht verschweigen konnte. Indeß habe ich immer gefunden, daß für wahrhaft produktive Naturen, die sich eben gerne gehen lassen, nichts gesunder ist, als ein tüchtiges Fiasco. Die Größe des seinigen reizte jetzt Schwind, sich zu seiner erfolgreichsten Produktion zusammenzunehmen,

Es war der Cyclus von den sieben Raben und der treuen Schwester, mit dem er bei seinem Bekanntwerden auf der großen historischen Ausstellung in München 1858 einen unerhörten Triumph davontrug. Und mit vollem Recht, bildeten sie doch deren Glanzpunkt. Alles in Allem sind die „sieben Raben“ seine reiffste und meisterhafteste Schöpfung geblieben, diejenige, wo alle Gaben des Künstlers am vollständigsten und harmonischesten zur Erscheinung kamen. Unvergleichlich groß und edel ist hier zunächst seine Formengebung. Gleich die Einführung, wo wir ihn selbst der vom Genius der Kunst begleiteten Märchenerzählerin, ein schlafendes Kind im Arm, zuhören finden, während die schöne Frau die jubelnden Uebrigen zur Ruhe verweist, — welch' eine seelenvolle Innigkeit, offenbart sich hier in der Schilderung seines eigenen Familienlebens, wie es durch Kunst und Poesie veredelt und gehoben wird! Wie streng die Form, wie stylvoll durchgebildet der Rythmus der Linie ist, sieht man daraus, daß die herrlichen allegorischen Figuren aus den ganz modern

realen gar nicht herausfallen, so daß in seiner genialen Mischung symbolischer und wirklicher Gestalten gerade dies Blatt vielleicht das fesselndste von allen wird. Von den weiteren Blättern ist jedes auch immer wieder voll neuen Reizes. Wie wunderbar züchtig ist die Hingebung, mit welcher der Prinz die treue Schwester, blos in ihr reiches Haar gehüllt, vom Baume herabholt, — wie beglückend wohlthätig wird dann ihr Walten als seine Gattin geschildert, — wie hinreißend schön ist ferner ihr Ausdruck von schlichter Pflichttreue, wenn sie Nachts verstohlen an den Hemden für die Brüder spinnt, vollends wie köstlich humoristisch aber das Bild, wie die Zwillinge, die sie geboren, zum Entsetzen der Dienerschaft wie des Gatten, als Raben durch's Fenster fliegen, und wie dann in der rührendsten Weise die Armen und Kranken, deren Wohlthäterin sie ist, den Zug aufhalten, der sie zur Richtstätte bringen soll, um dort als Hexe verbrannt zu werden. Endlich die herrliche Schlußszene, wo wir sie, bereits an den Pfahl gebunden, nachdem eben die Stunde abgelaufen, von den hereinspringenden Brüdern befreit, hold triumphirend dastehen sehen, während die Henker davon eilen und der Gatte selig ihre Füße umfaßt. Die athemlose Eile der rettenden Brüder, das Entzücken der Armen, die demüthige Reue der Ankläger, ihre eigene Seligkeit, wie die gebieterische Ruhe der erlösenden Fee, das ist Alles mit solchem Ausdruck, solcher sprühenden Lebendigkeit geschildert, daß man den Jubel der in der höchsten Aufregung Durcheinanderstürzenden zu hören meint, daß man schon an der raschen Bewegung der Linien, dem Flimmern der Farbflecke sehen müßte, wie hier etwas ganz Ueberraschendes und Beglückendes geschildert werde, auch wenn man das Einzelne noch gar nicht untersucht hätte. Besonders schön ist am Cyclus auch die landschaftliche Aus-

stattung der Szenen. Das knorrige Wurzel- und Astwerk der Bäume, wie die geheimnißvolle byzantinische Architektur tragen viel zur Erhöhung des märchenhaften Charakters bei, wie denn auch die kunstvolle Natürlichkeit ihrer Verbindung mit den Figuren jenes außerordentliche malerische Talent verräth, wie es eben nur ein Schwind besaß!

Der Erfolg dieser schönsten Verherrlichung, die Frauenliebe und Treue je erfahren, war ein unermeßlicher. Die Photographie hat den Cyclus in Hunderttausenden von Exemplaren verbreitet und bald wird er in keiner deutschen Familie mehr fehlen. Von da an ersetzte unserem Schwind die Nation durch ihre Verehrung überhaupt reichlich Alles das, was sie ihm in der ersten Hälfte seines Lebens an Anerkennung versagt hatte. Wir kommen nun zu den großen Fresken im neuen Wiener Opernhause, — einer Arbeit, die ihm zu Anfang der sechziger Jahre übertragen wurde. Sie stellen Mozart's Zauberflöte in der Loggia, Haydn's Schöpfung und Bilder zu Werken der meisten modernen Componisten im dahinterliegenden Foyer dar. Auch hier tritt seine Art, bei Figuren in größerm Maßstab leicht leer zu werden, hervor, und beeinträchtigt die beiden Hauptbilder. Nichtsdestoweniger enthalten auch sie so große Schönheiten und zeigen vor Allem eine so fest abgeschlossene eigenartige Künstlerindividualität, daß sie trotz unleugbarer Mängel des Kolorits und der Modellirung doch weitaus das Hervorragendste sind, was sich von Kunstwerken in dem daran so reichen Gebäude findet. Man sieht auch hier wieder, wie unzweifelhaft Schwind zu den wenigen Künstlern der Neuzeit gehört, die klassisch genannt werden können, weil er eine so starke künstlerische Begabung hat, daß Alles, was er macht, Werth besitzt. Selbst wenn einem irgend eine

seiner Arbeiten gar nicht gefällt, weil er etwa den Eindruck seiner edeln Formen durch ein zu trübseliges, glanz- und lichtloses Kolorit aufgehoben, den klassischen Contour durch eine gar zu papierne flache Modellirung abgeschwächt hat, so wird man bei näherer Untersuchung allemal finden, daß diese Sünde immer noch mehr werth sei, als der meisten anderen Zeitgenossen Tugend, und wenn man zuletzt blos den Strich bewunderte, der immer und überall die Hand des großen Meisters verräth.

Ist aber seine Phantasie jenem Brunnen der Sage zu vergleichen, dem Alles jung, schön und strahlend entstieg, was in seine Fluth getaucht ward, so finden wir dies zum letztenmal in der schönen Melusine bestätigt, seinem Schwanengesang, dem auf seinem Triumphzug durch ganz Deutschland überall ein begeistertes Echo antwortete. Sie verdiente es vollkommen, denn wenn sie auch unverkennbare Spuren der Abnahme der Schärfe des Blicks, wie der Sicherheit der Hand offenbart, so hat sie doch noch die volle Frische der Phantasie des Meisters, ist der rührendste Schluß dieser so erstaunlich reichen Künstlerlaufbahn. Was Schwind zu so einem unvergleichlichen Schilderer der Frauen macht, ist nicht nur die Anmuth seiner Bewegung, das feine Auge für jeden Formenreiz, sondern auch vor allem das tiefe Verständniß für die Naturbestimmtheit derselben, an der Raisonnement und Bildung, Religion und Sitte so unendlich wenig zu ändern vermögen. Melusine ist nun die wahre Personifikation des weiblichen Naturells, das beglückend und erfrischend, voller Hingebung, doch nur dem inneren Gesetz folgt, und alles eher als sich zu ändern vermag. Das als fortlaufendes Rundbild, etwa als Fries eines Gartensalons oder Rundtempels gedachte

Ganze, wird durch die Landschaft sehr geschickt in einzelne Szenen getrennt. Zu den schönsten derselben gehört die Erhörung des Grafen durch Melusine im Beisein der Schwestern, ihre Ankunft mit denselben zur Vermählung, voll bezaubernder Frische, ferner das Mittelbild, das ihr häusliches Glück mit dem Gatten zeigt, reich an Zügen des tiefsten Gemüths, endlich ihr nächtliches Belauschen der schlafenden Kinder nach ihrer Flucht, ein Meisterstück herzzusammenschnürender Wehmuth.

Schwind schuf die Melusine in der schönen Villa am freundlichen Starnbergersee, umgeben von der eigenen glücklichen Häuslichkeit, schönen Töchtern und blühenden Enkeln. Will man sie ganz verstehen, so muß man sich dieses heitere Familienleben in der wonnigen reichen Natur dazu denken, das sie durchaus abspiegelt, wie die wehmüthige Ahnung des nothwendigen Endes alles irdischen Glücks. Sie sollte sich bald an ihm erwahren. Ein heftiger Anfall raubte dem zu Kongestionen sehr neigenden starken Manne, der bereits an einem unheilbaren Herzübel litt, erst die Fähigkeit, etwas lange fixiren zu können, also zu arbeiten. So schleppte er sich den letzten Winter ärgerlich hin, doch unbesorgt, weil sich das Uebel allmälig zu verlieren schien. Wenige Tage vor seiner letzten Erkrankung am Herzkrampf traf ich ihn noch voll Hoffnung, ohne jede Ahnung des Todes, der ihn, glücklicherweise rasch und sanft, am 18. Februar 1871 der deutschen Kunst, deren liebenswürdigste Zierde er geworden, entriß.

Untersuchen wir die populärsten und bedeutendsten Schöpfungen Schwind's auf das, was ihnen ihren so unvergleichlichen Reiz, das Ewiggültige verleiht, so finden wir Schönheit von zweierlei Art. Erstens die der dargestellten

Empfindungen selber, wo ihm besonders das Fröhliche, Lebenslustige, naiv genießende, beglückende und beglückte Schalkhafte und Kokette, aber auch der Ausdruck seelenvoller Innigkeit, Liebe und Hingebung, der stillen Befriedigung oft wunderbar gelingt. Dann noch mehr die eigenthümlich strenge Anmuth der Form, in der es geschieht. Sind die Empfindungen in der Regel die allereinfachsten und natürlichsten, begegnen wir hier durchaus jenem unvergleichlichen Instinkt des großen Künstlers für die ersten und mächtigsten Triebe der menschlichen Natur, so unterscheidet ihn doch immer ein Hauch von Anmuth, von souveräner Leichtigkeit und Freiheit der Bewegung, den er darüber hingießt, von seinen altdeutschen Vorgängern. Er verdankt das unstreitig dem Studium der antiken Kunst wie der modernen Dichter. Durchaus modern sogar ist eine gewisse Eleganz, ein unfaßbarer modischer Parfüm seiner Frauen, etwas, das auch für eine spätere Zeit noch jenen Reiz behalten dürfte, wie er z. B. den Schilderungen eines Watteau oder Moreau heute noch eigen.

Ist die Formanschauung bei Schwind trotz des überall fühlbaren Einflusses der Antike in ihrem innersten Kern eine moderne, so liegt das hauptsächlich an jener der Frührenaissance entlehnten Schlankheit und an jener deutsch-klassizistischen Art, die Gestalt niemals so recht perspektivisch, sondern mehr reliefartig zu sehen. Obwohl er Verkürzungen nicht geradezu aus dem Wege geht, so sucht er sie doch noch viel weniger auf, es gebricht daher der Eleganz seiner Formen die Gewalt, die breite Fülle und Macht der eigentlich klassischen Kunst. Versteckt diese nach Möglichkeit die Contouren, so könnte die seinige, niemals des musikalischen Wohllauts der rythmisch ausgebildeten Linie entbehren. Soll seine Kompo-

sition daher nicht ihren Hauptreiz einbüßen, so muß sie in Aquarell oder höchstens in hellem Fresko ausgeführt sein. Mag man darin aber auch einen Mangel erblicken, — er wird ausgeglichen dadurch, daß er in den magischen Kreis dieser Umrisse eine Gestaltenfülle zu bannen wußte, so reich wie kein Anderer, daß er unsere Frauen so zart, edel und liebreizend, unsere Kinder so frisch und blühend, unsere Männer so gesund, kräftig und tapfer, unsere Philister so lustig und treffend zu schildern verstund, wie vor und nach ihm — außer seinem bürgerlichen Gegenbild Ludwig Richter — nie Jemand es verstanden, daß er den Deutschen neue Freude an sich zu verschaffen gewußt hat! Denn wer glaubte ihm nicht gerne, wenn er uns schildert — nicht wie wir sind, aber doch so, wie wir sein könnten und sollten!

Wer aber möchte verkennen, daß alle diese Züge ohne Ausnahme eine primitive, eine glänzend aufstrebende Kunst charakterisiren, wie sie nur bei einer in raschem Wachsthum begriffenen Nation möglich ist, zu deren glänzendsten und ächtesten Vertretern wir Schwind immer werden rechnen müssen. Niedersteigende Perioden bringen keine solche naive und harmlos heitere, kindlich liebenswürdige Künstlerindividualitäten hervor. Wir sehen dies an den Franzosen, die bei allem reichem Talent auch nicht entfernt etwas Aehnliches aufzuweisen haben; denn die Naivetät ist immer ein Zeichen der Jugend. —

Ich habe hier nur seine Hauptarbeiten anführen können und unzählige andere unerwähnt lassen müssen, die er noch nebenher gemacht, wie denn alle seine Freunde deren von ihm erhielten. Andere mit seinen Perlen zu beglücken, war ihm ja eine wahre Lust, der jeden Brief damit verzierte. So

habe ich z. B. nicht einmal der prächtigen, wohl dreißig Fuß langen Apotheose Lachner's erwähnt oder der phantasievollen Zeichnungen die er von allerhand Geräthen und Gefäßen für Gewerbetreibende entwarf. — Das geistreiche und sinnvolle Verzieren lag ihm so im Blute, daß, wo er nur hintippte, Blumen seltener Art aufsproßten. So existirt eine unermeßliche Zahl von Albumblättern und Entwürfen aller Art von ihm, die er, nachdem er sie in der Jugend achtlos zerstreut, später mit viel Behagen um theures Geld zu verkaufen pflegte. Denn in der zweiten Hälfte seines Lebens, fast von seiner Verheirathung an durch die Umsicht seiner Frau in den behaglichsten Verhältnissen lebend, bekam er, der vorher der leichtblütigste Verschwender gewesen, nun eine Freude am Erwerben und Besitzen. Wie Alles was ihm durch die Seele ging, pflegte er sie auf die naivste Weise zu äußern, zeigte die gleiche Unersättlichkeit dabei wie bei allem Anderen und galt daher oft für geizig. Das war er sicherlich nicht, der immer eine offene Hand für jede Noth behielt und Freunde wie Schüler als gastfreister Wirth beständig um sich sah.

Trotz des Erfolges seiner Werke hat er keine eigentliche Schule gehabt, sondern nur Schüler, unter denen als die hervorragendsten Prof. Ille, Hövemeyer, Donner, Jul. Näue, Moßdorf, v. Bekerath u. A. m. zu nennen sind. Er paßte nicht zum Lehrer mit der Beweglichkeit seiner Phantasie, die ihn alle Tage andere Forderungen stellen ließ. Um so herzlicher war sein Verhältniß zu den Schülern, die er sehr viel Abends bei sich zu Hause sah, wo er ihnen die Verzweiflung reichlich vergütete, in die er sie Tags über-durch den ewigen Wechsel seiner Wünsche oft gebracht. Er war eben so sehr geborner und so wenig gelernter Maler, daß er nicht lehren

konnte, was er selbst nicht gelernt, sondern beinahe fertig mit auf die Welt gebracht hatte! Der Natur gegenüber verhielt er sich überhaupt niemals direkt nachahmend, sondern nur rasch auffassend, er zeichnete sehr wenig nach ihr und machte selten Studien zu seinen Bildern, wenigstens in den letzten Jahren, aber auch in den frühesten sieht man kaum irgend welche Spuren unmittelbarer Naturnachahmung. Um so schärfer beobachtete er, um so treuer war sein Gedächtniß. Seine Phantasie war ein Kaleidoskop, welches das von ihr erfaßte nur rythmisch geordnet und gelichtet wiederspiegelte.

Dieser ächt nationale Idealismus aber ist es, der seinen Werken ihre Anziehungskraft, und uns im Hinblick ihres harmonischen Reichthums eine Empfindung gibt, als wenn wir Mozart'sche Musik hörten. Wohl uns, daß ihr süßer Ton unser herrliches Eigenthum, unser Stolz und unsere Freude bleibt für alle Zeiten!

VII.

Anselm Feuerbach.

In der Kunst aller Länder und Zeiten unterscheiden wir sofort zwei große Tendenzen: wie verschieden sie auch sonst in ihren Formen und Mitteln sei, so schildert sie uns immer entweder das Geschehen oder das Sein, — die ruhende oder die dramatisch bewegte Existenz. Auch fast bei allen Künstlern wäre eine ausgesprochene Hinneigung zu der einen oder zu der anderen dieser Richtungen leicht zu erweisen, und man könnte sie demgemäß fast immer entweder als erzählende oder als schildernde, — als lyrische oder als dramatische klassificiren. Nur selten ist es der höchsten Meisterschaft gelungen, beide Richtungen gleich glücklich darzustellen.

Hat im Ganzen die moderne deutsche Malerei im Erzählen weitaus am meisten geleistet, so hing das mit ihrer Abneigung vor einem soliden Studium der Naturerscheinung vielleicht nicht weniger zusammen, als damit, daß sie nicht sowohl von dem Gefallen an der schönen Gestalt an sich ausgeht, als vielmehr sich vom Interesse für den geistigen Gehalt, auch wohl nur für den oder jenen abstrakten Gedanken, zu seiner Gestaltung begeistern läßt. Während nun aber die Naturalisten bei uns alsbald die entschiedenste Eigenthümlichkeit zeigen, so konnte dafür

unsere gesammte klassizistische Historienmalerei in Deutschland den Fehler der Unselbständigkeit ihrer künstlerischen Sprache nie völlig loswerden. Sie hat ihre Stylformen nicht aus einem erneuten Naturstudium gewonnen, sondern sich einfach die der italienischen Renaissance angeeignet und dieselben sicherlich nichts weniger als verbessert. Das gilt schon von Carstens, und gilt eben so sehr von Cornelius und Overbek, von Schnorr und Führich, ja mehr oder weniger auch noch von der zweiten Generation jener Schule, den Kaulbach, Genelli, Rahl, obwohl diese allerdings bereits eine etwas größere Selbstständigkeit zeigen. Sogar bei dem weitaus originellsten, bei Schwind, ist seine allerdings sehr eigenthümliche Form doch weit mehr eine Frucht seiner genialen Subjektivität, und eher eine neue, höchst anziehende Schreibart als das Resultat direkten Naturstudiums. Deßhalb liegt ja auch der Hauptreiz derselben in der Linie, dem Contour, in einer Weise, welche die alte Kunst, die Vasenmalerei etwa ausgenommen, gar nicht kennt, und ist eben darum einer weiteren Ausführung kaum fähig, anstatt zu gewinnen, verliert sie im Gegentheil durch eine solche.

Das Problem, eine neue eigenthümliche Auffassung der Natur mit den großen Stylprinzipien der Meister der Antike und der Renaissance zu vereinigen, und dabei dem modernen Geiste, unserer Anschauung von Geschichte, Religion und Mythe zum Ausdruck zu verhelfen, blieb also auch durch die Cornelianische Schule ungelöst. Ueberdieß gehört diese mit ihrer ganzen Betrachtungsweise bereits einer weit zurückliegenden Periode, der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts an, — Kaulbach mit eingeschlossen, der zwar von dem spezifisch modernen Geiste stark genug berührt, in seiner Formbehand-

lung nur um so weiter dahinter zurückbleibt. Die Kluft, welche die heutige Zeit von jener Schule trennt, ist so tief, daß die Gegenwart für die ungeheure Mehrzahl ihrer Schöpfungen, wenn sie nicht wie die Schwind'schen als Illustrationen, also in einer conventionellen, nur andeutenden Form erscheinen, bereits so wenig Interesse und Verständniß mehr hat, daß sie alle monumentalen Werke derselben kaum mehr eines Blickes würdigt. Man kann das bedauern, höchst beklagenswerth und unrecht finden, nur läugnen sollte man es nicht. Unsere fast durchaus vom Naturalismus beherrschte Epoche verhält sich zur Mehrzahl jener Arbeiten genau so ablehnend und verächtlich als die Cornelianische Schule leider zur Kunst des vorigen Jahrhunderts, den ihr in vielen Beziehungen doch so unendlich überlegenen Mengs mit eingeschlossen.

Unter denen, welche nun das Problem der Wiederbelebung der für alle Zeiten gültigen Stylprinzipien durch ein erneutes Naturstudium sowohl als eine weniger einseitige Betrachtung der alten Kunst am erfolgreichsten versucht haben, ist bis jetzt Anselm Feuerbach in Deutschland die eigenthümlichste Erscheinung. Wenn es auch begreiflicherweise einer späteren Zeit vorbehalten bleiben muß, festzustellen, ob das, was Cornelius und Kaulbach nicht vermocht, Feuerbach besser gelungen sei, so läßt sich doch vielleicht der Nachweis führen, daß er zu den Wenigen gehört, welche an jenen Männern vorüber, die deutsche Kunst der Lösung dieser Frage der Erzeugung eines zugleich lebendigen, modernen und doch hohen Styls um einen großen Schritt näher gebracht haben, — daß die deutsche Kunst ihm also einen wirklichen Fortschritt verdankt. Sehen wir an der Hand seiner Werke und seines Lebensganges, wie er dazu gekommen!

Anselm Feuerbach wurde den 12. September 1829 zu Speyer als Sohn des dortigen Lycealprofessors und berühmten Archäologen, als Enkel des Criminalisten Feuerbach geboren. Nachdem der Vater 1836 an die Universität Freiburg berufen worden war, erhielt der Sohn dort seine Erziehung und besuchte Schule und Lyceum bis 1846, in welchem Jahre er bei früh erwachter Neigung zur Kunst an die Düsseldorfer Akademie ging und unglücklicherweise unter Schadow's spezieller Leitung die ersten Studien machen mußte. — Die katholisirende Romantik desselben sowohl als auch die ganze süßliche Sentimentalität der damaligen Düsseldorfer Schule paßten indeß für sein Naturell zu wenig, als daß er sich nicht bald davon weggesehnt hätte.

Alfred Rethel, das einzige großartige Talent, das die Schule bis dahin hervorgebracht, war neben Bendemann und Hübner schon in Dresden, die Uebrigen konnten den feurigen Jüngling nicht wohlthätig berühren, am wenigsten das hölzern bornirte, nüchtern geistlose Wesen des dabei sehr despotischen Schadow selber. Wenn man heute die Werke sieht, die damals das ganze bundestägliche Deutschland entzückten, so kann man sich über die süßlich-bunte, styl- und kraftlose, mühselig ungeschickte Modellmalerei derselben nicht mehr wundern, als über die entsetzlich zahme, polizeilich concessionirte, jedes Adels und männlichen Ernstes entbehrende Auffassung. Sie ertränkt nicht, wie man sich einbildete, Uhland, sondern Clauren und Jul. v. Lafontaine in Oel und Essig. Freilich hat ja jeder neu aufgewärmte Rührbrei, jede neue Form des sentimental Lüsternen immer die Masse in Deutschland für sich gehabt. Der ungeheure Erfolg der Angelica Kaufmann, wie der Dresdener, Berliner und Wiener Almanachbilder-Fabrikanten, der

Ramberg, Rezsch, Grassi, Fendi, Ender u. A. m., welcher der Düsseldorfer Romantik vorausging, entsproß immer aus derselben Schwäche, und waren sie alle artistisch viel kranker als unser Gabriel Max und Andere, die heute eine Production derselben Art mit kaum geringerem Erfolg betreiben, so hängt das mit der größeren Gesundheit unseres heutigen politischen Lebens viel näher zusammen, als mit den Neigungen der Masse.

Nur in München hatte diese süßliche Sentimentalität Dank den Cornelianischen Traditionen, Kaulbach's ätzendem Spott und Schwind's kerniger Frische noch nicht recht aufzukommen vermocht. Dahin zog es nun Feuerbach, als ihm der Düsseldorfer Mondschein zu widerstehen begann. Als er um 1848 in die Isarstadt kam, fand er sie in einer gewaltigen Umwandlung begriffen. Rahl, durch die Reaktion aus Wien, wo er politisch compromittirt war, vertrieben, hatte sich eben niedergelassen und mit seinem überwältigenden Wesen, Geist und Leben sprühend wie wenige, einen förmlichen Aufruhr unter den Münchener Künstlern hervorgebracht. Er legte eben den ersten Grund zu jener koloristischen Schule, aus der später die Schleich, Stange, Fr. Volz, Spitzweg u. A. m. hervorgehen sollten. Gleichzeitig regte der eigentliche Realismus die Flügel. Unter der Einwirkung von Peter Heß hatten sich die Franz Adam, Horschelt, A. v. Enhuber, Kotzebue, herangebildet, und Piloti, der ihm später die absoluteste Herrschaft erringen sollte, malte eben seine ersten Bilder. Rahl hatte durch die große Anziehungskraft und geschickte Dialektik, die ihm eigen, wie durch das tiefe Verständniß für alte Kunst, das er besaß, wahrhaft revolutionär gewirkt. Er war der erste, der mit durchbringendem Verstande die koloristischen Prinzipien der alten Meister wie die Gesetze des Kolorits überhaupt

zu ergründen strebte, über die man bis dahin in München so gut wie gar nicht nachgedacht. Er bahnte dadurch den späteren Realisten unstreitig den Weg, obwohl er selber durchaus nicht zu ihnen gehörte.

Feuerbach, mit dem einnehmendsten Aeußern, besonders einem ebenso feinen als schönen Kopf ausgestattet, voll vom Feuer des Genies wie brausender Lebenslust, schloß sich dem geistreichen Epikuräer Rahl bald an. Inmitten der sich um jenen und Genelli sammelnden hochbegabten Künstlerschaar, glänzte er schon damals so hervor, daß sich das Andenken seiner Persönlichkeit in München bis heute erhalten hat, wenn er auch seinerseits von der Schule nicht eben viele Impulse empfing. Indeß war es doch Rahl, der ihm den Sinn für die klassische Kunst großen Styls in einer Weise aufgeschlossen zu haben scheint, die für sein späteres Leben nachwirkte, obwohl er, der anfänglich nur gesellig mit ihm verkehrte und sich Dank seiner Suada für ihn begeistert hatte, sobald er in die Schule eintrat, es nur sechs Tage in ihr aushielt. Diese Rezeptmalerei, bei der aber doch das eigentlich feine Studium zu kurz kam, stieß ihn alsbald so zurück, daß er selbst von der Theorie nichts mehr mochte, nachdem ihm die Praxis so stark mißfallen. Hören wir doch in der Jugend gar manches, was wir erst später bei größerer Reife verstehen, und das dann auch erst seine Wirkung thut; denn alle fruchtbaren Wahrheiten muß man ja erleben, mit dem Hören ist noch sehr wenig gethan.

Hier also total unbefriedigt, ging Feuerbach 1850 nach Antwerpen und 1851 nach Paris. In demselben Jahre starb sein Vater, und es blieb ihm jetzt Niemand als seine geistvolle Stiefmutter, die ihm aber mit einer wahrhaft unermüd-

lichen, selbstlosen Aufopferung jede wirkliche Mutter mehr als ersetzte. Diese edle Frau spielt im Leben des Künstlers die Rolle, welche so viele groß angelegte Mütter berühmter Söhne erfüllt haben; er verdankt ihr jede Art gemüthlicher und geistiger, wie materieller Förderung. Selbst kinderlos, wurde das Glück des Stiefsohns von da an ihre einzige und in den schwierigsten Verhältnissen meisterhaft gelöste Aufgabe. Sie nahm ihm fast alle kleinlichen Mühen des Lebens ab, besorgte alle seine geschäftlichen Beziehungen zur Außenwelt und ermöglichte ihm so eine Art idealer Existenz, soviel es ihre reichen geistigen wie geringen materiellen Hülfsquellen nur irgend vermochten.

In Paris arbeitete Feuerbach erst einige Zeit lang für sich, dann besuchte er das Atelier des gerade auf der Höhe seines Erfolges stehenden Couture, das er indeß schon nach einem halben Jahre wieder verließ, um fortan selbstständig zu schaffen. Jedenfalls verdankt er der französischen Schule jene Tendenz zu feinster Durchbildung der Form, besonders auch der plastischen Modellirung, die bald in seinen Arbeiten hervortrat. Die erste derselben ist „Hafis in der Schenke" (1852), die den persischen Dichter singend und trinkend umgeben von hübschen Kindern darstellt, und obwohl sie entstund vor seinem Eintritt in die Schule, doch sehr an Couture erinnert. Auch an sein dem Paris Bordone entlehntes System, durch eine besonders auffallende, eigenthümlich zerknitterte Darstellung der Gewänder, durch Anbringung allerhand sonstiger unruhig flimmernder Dinge, als Blumen, Schmuck, Gefäße, Teppiche neben dem Nackten, dessen Größe und Einfachheit um so mehr zu heben. Diese Poesie des malerischen Kontrastes wußte von den damaligen Deutschen

nur etwa noch Winterhalter, wenn auch in viel modernerem Sinne, ähnlich auszunützen. Ebenso sehen wir hier bereits die erzählende mit der Existenzmalerei vertauscht, die Feuerbach nachher lange Jahre festhielt. Das große malerische Talent wie das Eigenthümliche seiner Persönlichkeit, war im „Hafis" bereits durchzufühlen, der Bau der Composition ist talentvoller, das Verständniß des Geistes der Renaissance größer, als sie Couture je gezeigt. Man findet dies sofort in der trefflichen photographischen Wiedergabe seiner Werke, welche sein treuer Freund, der Photograph Allgeyer in Karlsruhe bei Velten publizirte, und von welcher bis jetzt fünf Hefte mit dreißig, fast alle bedeutenderen Arbeiten des Künstlers enthaltenden Blättern erschienen sind.

Nachdem Feuerbach 1853 von Paris nach Karlsruhe zurückgekehrt war, erschien bald der dem Hafis in der Richtung verwandte „Tod des Pietro Aretino", welcher bei seiner Ausstellung in Deutschland bereits allgemeines Aufsehen erregte. Sind auch hier noch Anklänge an die „Fête Romaine" Couture's wahrzunehmen, so tritt doch bei diesem Bild der Einfluß des Paul Veronese viel maßgebender als irgend ein anderer hervor. Nicht minder aber fällt vor Allem die Größe der Auffassung und Behandlung des gegebenen Stoffes auf, die fast noch zu dekorative Kühnheit und Fertigkeit der malerischen Handschrift. Der dreiundzwanzigjährige junge Mann kann hier schon mehr, bewältigt das Handwerk mit größerer Sicherheit, als die alte klassizistische Schule dies jemals vermocht. Bei dieser Leichtigkeit der Produktion glaubt man viel eher für die Zukunft einen Manieristen erwarten zu müssen, als das, was Feuerbach nachher geworden. Nur die Vorliebe für eine kühle, graue, ja bisweilen selbst grünliche Färbung,

eine Neigung, die er im Ganzen, wenn auch mit einzelnen Ausnahmen festgehalten hat, errinnert an die spätere Production. Die Darstellung des Dichters, wie er beim üppigsten Gelage im Lachen über einen frechen Scherz hintenüberstürzt und sich eben noch krampfhaft am Tischtuch festklammern will, mit den theils noch jubelnden, theils erschreckt zusammenfahrenden Gästen, ist auch in hohem Grade dramatisch, was Feuerbach von da an bis zu seiner Amazonenschlacht und dem Titanenkampf niemals mehr versuchte.

Im Jahre 1854 war der junge Künstler mit einem Stipendium der badischen Regierung nach Venedig gegangen und schickte von dort zugleich mit einer geistreichen Copie der „Assunta" des Tizian die selbstständige Composition einer Figur der Poesie ein, welche höchst edel gedacht, schon einen mächtigen Fortschritt zum Großen und stylvoll Erhabenen darstellt. Der Anstoß dazu war ihm vor allem durch die herrliche h. Barbara des Palma gegeben worden, die ihn von allen venetianischen Bildern damals am meisten entzückte. Aber unglaublich genug, man hatte in Karlsruhe so wenig Verständniß für diese Bestrebungen, daß man den Künstler durch Entziehung des Stipendiums für das Verbrechen strafte, sich an Palma ein Beispiel genommen zu haben, und sein Bild selbst in eine Rumpelkammer der Gallerie stellte, wo es lange Jahre verbleiben mußte! Die unvorhergesehene Ungnade aber entblößte den Künstler fast aller Mittel. Im Vollgefühl seiner Kraft und seines Berufes ließ er sich indeß nicht abschrecken. Mit hundert Franken in der Tasche, wanderte er unverdrossen gar nach Rom. Nach seinen eigenen Mittheilungen war er in Venedig seiner französischen Traditionen noch eben so wenig losgeworden, als ihm ein eigentliches volles Verständniß für die köstlich heitere Unbe-

fangenheit der italienischen Kunst des cinque cento wirklich schon aufging. In der That ist auch ein Rest von französischer, kokett selbstbewußter Geziertheit noch einige Jahre lang in seinen Bildern leicht zu verfolgen. Da er nun aber zum ersten Male in der Tribune zu Florenz stund, meint er, da sei ihm die innere Hohlheit dieser französischen Kunst endlich klar geworden, und er habe sich zugeschworen, wo möglich all diese Pariser Reminiscenzen los zu werden.

Dieser Entschluß, schwerer auszuführen als zu fassen, gereicht dem jungen Künstler zur höchsten Ehre. Bereisen doch deren unzählige Italien jahrelang, ohne überhaupt je eine rechte Empfindung für das zu bekommen, was die Kunst der italienischen Renaissance so hoch über alle erhebt, während Feuerbach so bald zu der Einsicht dessen kam, was ihm vor allem Noth that. Hätte er wie so viele Andere den realistischen Neigungen des Tages gehuldigt, anstatt seinem künstlerischen Gewissen zu folgen und nach dem Höchsten und Edelsten zu streben, nach jener Einfachheit, Größe und Strenge, die in der Kunst so schwer zu erreichen sind, nach jener vornehmen Gemessenheit des Styls, für die der Mitwelt so lange die Empfänglichkeit abging, weil sie ihr nie mit voller Lebenswahrheit vereint geboten wurde, — kein Zweifel, das Martyrium, das nun für ihn begann, wäre ihm erspart geblieben. Er hatte den Muth, lieber die Dornenkrone langjähriger Mißhandlungen auf sich zu nehmen, als seine künstlerischen Ueberzeugungen zu verleugnen. Dieser leider immer seltener werdende Muth ist ihm aber auch Vater des Ruhmes geworden.

Die erste größere Frucht seines Umgangs mit Rafael und Michel Angelo reifte schon nach zwei Jahren. Das

1857 vollendete Bild: „Dante mit edlen Frauen in Ravenna“ zeigt, daß sie ihre erhabene bildende Kraft an dem jungen Adepten vollkommen bewährt hatten. Die Conception ist hier überaus großartig. Schon hat die Dämmerung in ihren Schleier alles unruhig sich bewegende eingehüllt, da der Dichter hinausgezogen ist im Kreis von fünf Frauen, deren zwei, darunter die sich anschmiegende Beatrice, ihn in die Mitte genommen, während eine, die vorausgegangen, sinnend stille steht, um zu lauschen, was der Dichter eben spricht. Zwei Andere folgen dieser Gruppe. Sie treten aus einem Lorbeergebüsch hervor, die eine horcht und hält an, ihre Begleiterin hat soeben einen Lorbeerzweig abgebrochen, den sie zum Kranz für den Dichter zusammenflicht und schickt sich jetzt an, ihn diesem auf das Haupt zu setzen. Die Silhouette der Gruppen ist von erhabenem Ernste und majestätischer Ruhe, alles gemessen und großartig in der Bewegung. Der Faltenwurf überaus einfach und grandios — es sitzen überdies den Personen die den Charakter des Jahrhunderts scharf aussprechenden Röcke wirklich am Leibe, sind ihnen nicht nur so konventionell ideal um denselben gelegt. Den gewaltigen Kopf wie die Figur des Dante selbst, umgibt eine so gehaltene und majestätisch edle Trauer, wie sie für den Dichter des Inferno nicht besser zu erfinden war. Die Frauen haben ganz jene süße Holdseligkeit, vereint mit stolzer Würde und südlicher Ueppigkeit der Form, di uns an den venetianischen Bildern, vorab an den Palma's, so sehr entzücken. Selbst die ernste, harmonische Färbung ist von einer gediegenen Fülle und Einfachheit des Tons, die durchaus für den Gegenstand paßt, das Ganze mit seinen bei sehr tiefem Horizont sich dunkel von der Luft abhebenden mächtigen Figurenmassen, macht einen ebenso imponirenden

wie überaus originellen Eindruck, und hatte, als ich es nach dreizehn Jahren zum erstenmale wieder sah, nichts von seiner Magie verloren. Es ist eben einer jener frappanten Formgedanken, die man nie mehr vergißt, wenn man sie einmal gesehen, und wie sie nur einer genialen, ursprünglichen Begabung entsprießen. Denn das Bild erinnert nirgends direkt an andere und erscheint mit modernem nicht minder als mit dem Geiste der Renaissance getränkt. Mit der seitherigen deutschen Kunstübung freilich hatte es am allerwenigsten Verwandtschaft; schon die grandiose Einfachheit des Faltenwurfs wie das feine Gefühl für die Plastik der Gestalt, deren perspektivische Darstellung unterscheidet es von ihr. Aber auch der Umstand, daß es sichtlich nicht einer Abstraktion seine Entstehung verdankt, sondern im Gegentheil dem Künstler gleich in dieser Form aufging. So ist denn auch jede Figur nicht nur vollendet lebensfähig, sondern auch offenbar dem italienischen Leben entnommen, nur zu ihrem eigenen Ideal erhöht.

Auch dieses Kunstwerk war für die Karlsruher Galerie bestimmt, aber auch wiederum zeigte man sich dort für den hohen Werth wie für das Verdienstliche der ganzen Tendenz, die ihm zu Grunde lag, so absolut unempfänglich, daß sich der Galerie-Direktor Lessing sogar zu einem Protest gegen Aufnahme in die ihm unterstehende Sammlung hinreißen ließ — womit er höchstens den Beweis lieferte, daß man recht wohl Ketzerverbrennungen malen und doch zugleich Ketzerrichter sein könne. Der Großherzog, der es in richtiger Würdigung des großen Talents seines Urhebers bestellt, behielt das Bild für seine Privatsammlung, und hier blieb es, bis die neueste Zeit und der trotz systematischer Anfeindung beständig

steigende Ruf des Künstlers endlich seine Aufnahme in die Galerie erzwang, die ihm doch unter ihren sämmtlichen modernen Bildern so wenig von gleicher einfacher Größe an die Seite zu setzen hat.

Von seiner Heimat weggedrängt, die alle Ursache gehabt hätte, auf ihn stolz zu sein, statt ihn von prätentiöser Mittelmäßigkeit und ihren literarischen Handlangern anfeinden zu lassen, galt es jetzt für Feuerbach, lange peinvolle Jahre zu überwinden. Er würde vielleicht stolz, unbeugsam, abgeschlossen, feinfühlig und verletzbar, wie er war, dabei zu Grunde gegangen sein, ohne die Aufopferung seiner Stiefmutter und die Protektion des edeln Frhn. v. Schack in München, der Jahre lang fast alle seine Bilder für die berühmte Sammlung erwarb, zu deren werthvollsten Schätzen sie heute noch gehören.

Diese Werke, die nun in rascher Folge entstanden, beweisen, daß das Mißgeschick keineswegs ganz ohne theils nachtheiligen, theils vortheilhaften Einfluß auf den Künstler gewesen. Da sie seine mittlere Periode, das Suchen, bezeichnen, so sind sie auch gemeinsam zu characterisiren. Mit wenig Ausnahmen fehlt ihnen das Siegesgewisse, das Sichere, die stolze ungebrochene Kühnheit, der geniale Wurf des „Dante," dagegen zeigen sie ein unablässiges Ringen, das beharrlichste Studium der Form und eine allmählige Vertiefung des Talents, dem es gelingt, nach und nach den Rest von koketter Aeußerlichkeit, der ihm noch anklebte, abzustreifen, das immer seelenvoller wird und zuletzt in einer Anzahl von Kinderbildern sogar naive Naturlaute findet, die dem bewußten Wesen des Künstlers ursprünglich durchaus fern lagen.

Ein grandioses Bild, das ergreifendste unter allen, die der ersten Dante'schen Richtung angehören, ist die 1862

entstandene Pietà mit lebensgroßen Figuren. Die sehr graziösen Frauen desselben sind freilich nicht ohne eine gewisse selbstbewußte Koketterie, sie gehen in dem tragischen Moment nicht auf. Ihrer drei bilden das Gefolge der vor dem edel gezeichneten Leichnam Christi im Uebermaß des Schmerzes hingeworfenen verhüllten Mutter. Diese wirkt ergreifend, während der zuviel verkürzte Christuskopf weniger zu befriedigen vermag. Ueberaus trefflich ist dagegen die tief tragische koloristische Stimmung des Ganzen mit ihrem Charakter strenger Größe, geheimnißvollen Ernstes. Auch hier tritt in der geschickten Flächenbehandlung, der breiten ruhigen Wiedergabe der Lichtmassen, der klugen Verwendung des Stofflichen zu malerischen Contrasten bei der äußersten Oekonomie der Mittel, die schlichte Eleganz des Pinsels sehr imponirend hervor. Es ist als romantisches Stimmungsbild eine Erscheinung der frappirendsten Art, wenn auch ohne allen kirchlichen Charakter.

Etwa gleichzeitig, jedenfalls bald nach dem Dante, dessen Hauptgruppe nur in's heiter kokette übersetzt wird, entstund „Ariost," mit schönen Frauen im Park von Ferrara scherzend, ein wenig bunt und kalt, aber von gelungener Charakteristik, besonders des Dichters selbst. Es folgt dann „Petrarca, der Laura zum ersten Male in der Kirche sieht," ein Bild, in dem sich der Künstler mit großer Feinheit in den Charakter der Zeit hineinlebte, und dessen kühles Kolorit eine merkwürdige Leuchtkraft zeigt. Noch ein anderes zeigt Laura in der Einsamkeit des Thales von Vaucluse sich an den unsterblichen Sonetten erfreuend, während ihr Autor von oben herabsteigend ihr naht. Hier lernen wir auch das große Talent des Künstlers für die Landschaft schätzen, durch deren edle und stylvolle Auffassung er seinen Bildern einen ganz besonderen

Reiz zu verleihen weiß. Besonders anmuthig wirkt sie auch im „Mährchenerzähler". Es ist wieder eine Art Hafis, der die weißen und braunen Mädchen, die zum Wasserschöpfen vom ächt italienisch hoch gelegenen Städtchen herab in den kühlen Grund kommen, mit seinen Scherzen festhält.

Man sieht, das Ideal des Künstlers in dieser Periode ist ein genialer Mann, der seine Anziehungskraft auf schöne Frauen ausübt, ein Thema, dessen mehr oder weniger kokette geistvolle Variationen alle diese Bilder sind. Läßt sich überhaupt in sämmtlichen Werken Feuerbach's eine andere Religion nicht erkennen, als der Kultus der Schönheit, so machte ihn eben diese Eigenschaft auch geschickt zu der Lösung seiner Hauptaufgabe in der heutigen Kunst, der Vermählung des modernen Geistes mit der klassischen Form. Gerade weil ihnen die unbefangene Freude an der Schönheit der Natur und der Kunst abgeht, waren unsere modernen Klassizisten von Kornelius bis Kaulbach unvermögend, diese Aufgabe zu lösen. Nur Genelli und Rahl giengen einen Schritt weiter, während für Schwind das ewig liebenswürdige Erzählen, wovon Feuerbach eigentlich gar nichts weiß, immer Hauptsache ist. Wenn dieser hinter den beiden Erstgenannten an weit umfassendem Geiste, an philosophischer Tiefe, wie an Reichthum der Erfindung zurückbleibt, so ersetzt er es durch die größere Beherrschung der Technik, durch die intensivere Durchbildung der Form überhaupt, wie er denn nicht nur die körperliche Schönheit zu schildern, sondern auch die Seelenschönheit mit ihr zu verbinden weiß, und das oft mit großer Innigkeit und seltenem Zauber.

Zu den in dieser Beziehung glänzendsten Schack'schen Bildern gehört vor allen die „Francesca von Rimini," eine Schöpfung voll unaussprechlicher Anmuth und Süssigkeit. Ich

wüßte nicht, daß die moderne deutsche Kunst vor Feuerbach irgendwo einen so schönen und zugleich so seelenvollen Frauenkopf geschaffen hätte als diese blonde Franceska. Uebrigens ist die ganze Figur nicht weniger edel, besonders sind die Hände vortrefflich gezeichnet. Auch der ihrem Vorlesen zuhörende Paolo ist gut erfunden, die breite, ruhige und doch scharfe Behandlung der Gewänder und der Landschaft wiederum überaus geeignet, die Weichheit der Carnation zu heben. Weniger spricht die Balkonszene aus „Romeo und Julia" an; doch ist es auch hier dem Meister sehr gut gelungen, das Jugendliche der Julia wie das spezifisch Italienische beider Liebenden wiederzugeben. Sehr eigenthümlich sind auch einige „Frühlingsbilder" mit ganz modernen zu einem kleinen Conzert bald am Flussesrand, bald im Park versammelten Damen, deren Liebessehnsucht ebenso anmuthig ausgesprochen ist, als die Schwierigkeit des modischen Costüms mit meisterhaftem Geschick gelöst wird. Unterscheidet sich Feuerbach von seinen deutschen Vorgängern, wie wir gesehen, schon äußerlich darin, daß er kein vorzugsweise dramatischer Maler ist, wie fast alle die, welche sich um Cornelius gruppiren, so auch dadurch, daß er niemals tendentiös oder lehrhaft wird, nie predigen will. Deßhalb hat er auch so viel Sinn für die Kindernatur und die in dieses Genre zählenden Werke gehören unstreitig zu seinen reizendsten Schöpfungen, wie wir sie in verschiedenen Gruppen mannichfach spielender, besonders musizirender Kinder finden — darunter eine der schönsten, zwei Knaben bei Schack, eine andere, ein singender Knabe und ein Mädchen, etwa um 1865 gemalt, jetzt in Basel. Beide Male sind die Kinder von einer Dryade belauscht gegeben. Das letztere Werk ist wohl das noch anmuthvollere;

die lebensgroßen Figuren sind mit einer dicht an die Venetianer hinstreifenden Tiefe und Klarheit kolorirt, die Form so groß, einfach und verstanden, als der Ausdruck von einer naiven Wahrheit und ächten Natur, die Landschaft hat wieder ihren besondern Zauber, so daß das Bild unstreitig zu den reinsten Kunstwerken unserer Zeit gehört. Sehr schön sind außer diesem auch zwei friesartig componirte Kindergruppen, eine ein Conzert und die zweite eine Balgerei zwischen Jungen darstellend, beide voller Muthwillen, bald die naive Kindernatur, bald die Triebe Erwachsener in ihr humoristisch darstellend. Kommen dazwischen bei Schack auch wieder flüchtigere Arbeiten, so doch gewiß keine einzige, die nicht den Stempel einer hohen Eigenthümlichkeit trüge, nicht mindestens in jeder Galerie aussähe, wie das, was man das Werk eines „guten Meisters" nennt. Denn der Künstler hatte allmählig gelernt, erbarmungslos jeden kleinen Reiz, der die Größe und Einfachheit des Ganzen beeinträchtigen könnte, unter den Tisch zu werfen. Dies konnte ihn freilich nur der fortwährende Umgang mit den Meistern des Alterthums lehren, mit denen ihn sein beständiger Aufenthalt in Rom in Contakt erhielt. Und nur seine vollständige Abschließung von der modernen frivolen Welt, die sich gleichgültig und neugierig dort durch die Ateliers drängt, ermöglichte es ihm, ihrer Verflachung zu entgehen. Wenn man aber jung und mit allen Eigenschaften des Geistes und Körpers in glänzendster Weise ausgerüstet ist, um in dieser Welt zu gefallen, so gehört gewiß keine kleine Entsagung und Charakterfestigkeit dazu, sie stolz zu verschmähen. Entschädigte er sich für die Einbuße der Zärtlichkeiten von überbildeten Berliner Jüdinnen durch den Umgang mit einer schönen Römerin, deren prächtige junonische Gestalt sich in so mancherlei

Metamorphosen durch seine Bilder aus diesen Jahren zieht, — der wir bald als Bianca Capello und bald als Pallas oder Medea begegnen, — so hatte dieser Umgang wenigstens das Naturwüchsige, die herrliche antike Tradition für sich, die heute noch in den stolzen Enkelinnen der Wölfin lebendig ist. Wohl fühlt man den Bildern aus dieser Zeit bisweilen noch an, daß Feuerbach ein Ideal erst sucht, welches sich über die uns gewöhnlich umgebende Welt erhebe, und blieb er dabei nicht immer ganz frei von Koketterie, so sprach man dann oft von seiner „Gesuchtheit." Allerdings durchdacht, gewählt und stylvoll ist Alles bei ihm — aber das schließt nicht aus, daß er, besonders im Leben der Kinder und Frauen, uns ächte Naturlaute von bezaubernder Frische gibt, — wenn auch freilich so, wie sie ein hoher, zurückhaltender, zartbesaiteter Geist empfindet.

Am meisten aber hatte Feuerbach von einem Uebelstande zu leiden, den schon Göthe für sich laut beklagte. Jedes seiner größeren Werke rief zunächst allemal ein Gefühl der Enttäuschung hervor, weil eben jedes sich immer ein neues malerisches Problem stellte, da die Welt doch kaum erst an das zuletzt gelöste sich gewöhnt hatte und nun dieses wiederholt erwartete. Die Ueberraschung machte sich dann gewöhnlich im heftigsten Widerspruche Luft, und erst viel später räumte sie billigerer Würdigung den Platz. Ich habe das an mir und Anderen nie auffallender erlebt, als bei seinem „Gastmahl des Platon," mit dem er, nachdem er vorher eine Lesbia mit dem Sperling, eine Iphigenie u. A. vorausgeschickt, zuerst ganz zur Behandlung antiker Stoffe überging.

Das auch von mir getheilte Entsetzen war damals ein so allgemeines, daß ich noch heute nicht ohne Lachen daran denken kann. Der Künstler hatte nämlich in der Absicht das

Morgengrauen anzudeuten und wohl auch um den Ernst des Ganzen zu erhöhen, vom Grau unglücklicher Weise etwas zu verschwenderisch Gebrauch gemacht, so daß das kolossale Bild in seiner anfänglichen Umgebung von lauter stark naturalistisch gewürzten Meisterstücken der Piloty'schen und anderer moderner Münchener Schulen aussah, wie ein Stück Eismeer, das sich ungebeten in einen Parfümerieladen gedrängt. Erst als dieser Mißgriff der Hängekommission beseitigt und das Gastmahl unter die Cartons placirt war, kam man endlich, sehr langsam, zu der Einsicht, daß man hier vor einem epochemachenden Kunstwerke hohen Ranges stehe, dem die sämmtliche Historienmalerei großen Styls auf der ganzen Ausstellung nichts von gleichem Werthe an die Seite zu stellen habe.

Der Künstler hielt sich bei der Darstellung durchaus an die Erzählung im Phädon. Wir sehen uns in einem säulengetragenen, mit Fresken an den Wänden verzierten Marmorsaal, dessen offene Pforte die Aussicht auf die Arkaden des Hausgartens gewährt, über welche das bleiche Licht des grauenden Tages hereinschimmert. Im Gemach selber brennen noch die festlichen Candelaber und erleuchten die rechts am Tisch theils sitzende, theils auf den Bänken gelagerte oder stehend an die Wände lehnende Gesellschaft der Philosophen. Ihre Gespräche unterbrechend, tritt eben von links Alkibiades ein, von Tänzerinnen begleitet und gestützt, von Fackelträgern gefolgt, die Anwesenden weinselig begrüßend. Agathon, eine herrliche antike Jünglings-Gestalt, als Wirth in der Mitte des Bildes der Tafel präsidirend, hat sich erhoben, um ihn zu empfangen und den Willkommentrunk zu bieten, während der hinter ihm liegende Aristophanes, satyrisch lächelnd, sich den wilden Chor der Hereinstürmenden betrachtet, dessen

lärmender Jubel zu der gehaltenen, tiefen Ruhe der Gesellschaft den wirksamsten Gegensatz bildet. Ihm gegenüber kehrt Sokrates denselben mit stolzer Ruhe gelassen den Rücken zu, und der zur Rechten des Agathon sitzende Plato mißt sie mit majestätischen Blicken. Die Uebrigen, im tiefen Gespräche mit Sokrates begriffen und wie die Jüngeren alle dem Redner gedankenvoll lauschend, zeigen, daß sie sich nur ungern in so anziehender Unterhaltung stören lassen. Deren ruhig betrachtender philosophischer Charakter ist mit ebenso unzweifelhafter Schärfe ausgesprochen, als das wahrscheinliche Thema derselben durch die alle Gattungen der Liebe darstellenden Fresken an der Wand. Das Ganze bietet durch seinen Reichthum an Charakteren und Seelenbewegungen aller Art, vom tiefsten Sinnen bis zum tollsten Jubeln, von Kindern und leichtfertig schönen Weibern bis zu der Greise gebieterischer Hoheit eine so außerordentliche Abwechslung, daß man es ein fast vollendetes Bild der griechischen Welt, voll köstlichen malerischen Reizes und von der ganzen edlen Würde der schönsten Antiken durchdrungen nennen kann.

Ich wüßte nicht, daß unserer Kunst die Verlebendigung einer so entfernt liegenden Kulturperiode mit ihren Hauptvertretern je so verständnißvoll und überzeugend gelungen sei. Dabei handelte es sich zugleich um eine Uebersetzung des in der Antike lebendigen Geistes aus der Plastik in die Malerei, — ein Problem, an dem sich von David bis Ingres, oder von Carstens bis Genelli und Rahl so viele abgemüht, ohne daß sie jemals vollständigen Erfolg gehabt hätten. Denn was an deren Werken uns anzieht, das ist die bedeutende Subjektivität ihrer Schöpfer, aber ganz und gar nicht ihre Schilderung des Griechenthums. Natürlich trägt jede Zeit in ihre Vor-

stellung entfernter Perioden ein gut Theil der eigenen hinein. Dennoch hat Feuerbach hier eine solche entfernte Periode dem heutigen Geschlecht um Vieles näher gebracht. Bei ihm muß man sich sagen, daß, wenn die Antike nicht log, wenn dem panathenäischen Festzug, den Figuren der Phidias'schen Schule und ihrem stolzen ruhigen Sichgenügen irgend eine Wahrheit zu Grunde lag, dieser Agathon, Aristophanes, Sokrates und wie sie alle heißen, nicht nur ächte Hellenen seien, sondern auch ihrer historischen Persönlichkeit durchaus entsprechen, und höchstens bei dem von Tänzerinnen gestützt, trunken hereintretenden Alkibiades vermißt man etwa die geniale Frivolität und jenes Verführerische der Schönheit, wodurch er in einen so lebhaften Gegensatz zu den übrigen tritt. Aber nicht nur die Charaktere, auch die Meisterhaftigkeit der ganzen Umgebung zeugt von tiefem Studium der hellenischen Welt, wie der schöne Rythmus der Linien und die durchaus originelle, dem scharfen Gefälte des Phidias so entsprechende Behandlung der Gewänder von der Congenialität des Malers mit ihrem Charakter. Man brauchte sich damals bei der Münchener Ausstellung nur antike Szenen eines Alma Tadema oder Gérome im nächsten Saal anzusehen, um alsbald im Klaren darüber zu sein, wer die Griechen besser verstanden und mehr von der Perikleischen Zeit in ein modernes Kunstwerk herüberzutragen gewußt habe.

Dem Gastmahl folgte nun rasch eine ganze Reihe von antike Stoffe behandelnden, großartigen Bildern. Zunächst „Orpheus und Eurydike," wo besonders die von Orpheus an die Pforten der Unterwelt geführte Eurydike in ihrem traumhaften Folgen rührend schön gedacht ist, und Medea 1870. Sie sitzt am Ufer, ihre beiden Söhne an sich gedrückt, und erwartet

das Flottmachen des Schiffes, das man vor ihr durch die Matrosen in die Fluth schieben sieht, welche unruhig unter einem düsteren Himmel ihre weißen Wogen auf den Strand wälzt. Das Ganze ein mehr romantisches als klassisches, kolossales Stimmungsbild: man fühlt, daß hier Entsetzliches geschehe oder bevorstehe. Es war nicht möglich, das Tyrhenermeer in einer unheimlicheren Aufregung oder den Eindruck tödtlicherer Schwermuth zu geben, wie sie hier Alles athmet, vielleicht noch mehr als durch die unmittelbare Darstellung des Landschaftlichen, durch die so königliche, tief leidenschaftliche Gestalt der Medea selbst. Zur sonnigsten antiken Heiterkeit zurückgekehrt aber erblicken wir den Künstler bald darauf beim „Urtheil des Paris,“ dieser in ihrem Ensemble so reizenden, bei ihrer Wanderung durch Deutschland leider nicht genug gewürdigten Komposition. Und doch gewinnt sie dem schwierigen, so oft behandelten Gegenstande eine ebenso neue wie geistvolle Seite ab. Feuerbach giebt nämlich den Moment, da die Göttinnen noch nicht fertig sind, vielmehr die strenge und edle Pallas mit sichtlichem Widerwillen noch zögert sich dem Urtheil des mit vornehm behaglicher Amtsmiene erwartungsvoll dasitzenden jugendlichen Schäfers preiszugeben. Sie will daher das Gewand eben erst lösen, während die stolze schwarze Juno, die zuerst fertig war, sich nur noch die Sandalen von einem Amorin losnesteln zu lassen hat, die blonde Venus aber kokettirend einen prüfenden Blick in den von anderen Amorinen gehaltenen Spiegel wirft, ehe sie sich, die letzten Schleier fallen lassend, lächelnd und siegesgewiß zu ihm wenden wird. Man sieht, dies giebt neue und schönere Motive, als wenn sich die Göttinen wie gewöhnlich alle drei zumal dem Urtheil darböten. Zugleich erscheint hier das reiche Talent des Künstlers in der

Beleuchtung einer neuen Seite, — des Humors, den er in das neckische Spiel der Amorine, in die Auffassung des Paris, und endlich in das Verhältniß der Göttinnen zu einander zu legen weiß. Die Meisterschaft in der Behandlung des Nackten, verbunden mit jener edeln antiken Unbefangenheit, die das direkteste Gegentheil von moderner Lüsternheit bildet, tritt ferner besonders glänzend hervor, und die Landschaft endlich entfaltet eine Schönheit, die unmittelbar an Rafael erinnert, an dessen Auffassung solcher Stoffe das Bild sich überhaupt so glücklich anlehnt. Man braucht die Komposition nur mit anderen desselben Sujets zu vergleichen, um sich alsbald ihres Werthes voll bewußt zu werden.

Dies bedarf die zweite, jetzt die Stuttgarter Galerie zierende „Iphigenie" nicht einmal, um voll, rein und unbedingt zu entzücken. An der Brüstung der Tempelmauer sitzend blickt die wunderbar feine und edle jungfräuliche Gestalt, den schönen Kopf in die Hände gestützt, hinaus auf das feine Wogen langsam über den Ufersand wälzende Meer, hinter dessen blauem Bande die geliebte Heimat liegt. Ueberaus fein ist durch seinen die hohe Mauer kaum überragenden Streifen angedeutet, wie die edle Jungfrau hier eingeschlossen und von allem, was ihr theuer, getrennt ist. Schwerlich ist die Sehnsucht je mit rührenderer, seelenvollerer Schönheit vereint dargestellt, die antike Form glücklicher mit dem modernen Geiste vermählt worden als in diesem Bilde, der Krone aller Leistungen des Künstlers. Es zeigt, daß wir es hier mit einem jener Werke zu thun haben, die jeder Zeit und jeder Schule zur Ehre gereichen. Der Blick wird gleich gefesselt von der so ganz jungfräulichen Hoheit, dem unsäglichen Liebreiz der wunderbar den Zauber der Antike in's Malerische übertragenden Gestalt,

wie durch die Schönheit und Tiefe des Ausdrucks. Wer vor dieser Iphigenie unserer Nation steht, und ihrer Kunst eine große Zukunft abspricht, der wäre noch weniger zu begreifen, als die, welche so lange keine Auge dafür hatten, daß wir in Feuerbach einen ihrer begabtesten Träger zu würdigen haben.

Die klassische Leistung der Iphigenia führte endlich zur Berufung des Künstlers als Lehrer der Historienmalerei an die Wiener Akademie, nachdem eine solche nach München an der Eifersucht dortiger Kollegen so lange gescheitert war, bis sie endlich zu spät kam. In Wien eröffnete sich Feuerbach nun eine ganz neue Wirksamkeit durch große monumentale Aufträge, zu denen sein Talent unter allen Zeitgenossen sich am meisten eignet. An Ostern 1873 trat er seinen Posten an. Vorher malte er noch eine große Wiederholung des Symposion mit reicher Einrahmung und Verbesserung der coloristischen Fehler des ersten und einer noch weit feineren Durchbildung der Charaktere, bei der besonders der Agathon, aber auch die meisten Anderen ganz entschieden gewannen. Gleichzeitig vollendete er noch die kolossale Amazonenschlacht, ein Bild, mit dem er sich seit seiner Jugend getragen, und das ihn, der, wie wir gesehen, bisher fast ausschließlich sich der Darstellung eines schönen Sein's gewidmet, nun auch als dramatischen Künstler der Welt zeigen sollte. Man kann trotz vieler gelungener Theile doch nicht sagen, daß der Versuch geglückt sei. Es zeigt eine von hohem Standpunkt gesehene felsige Seeküste, auf welcher der Kampf, der mit der Niederlage der Amazonen endigt, sich von links nach rechts fortwälzend schon in jenem letzten Stadium angelangt ist, wo nur noch einzelne Gruppen sich verzweifelt wehren,

während die Mehrzahl schon todt am Boden liegt oder flieht. Hier entwickelt der Künstler große Schönheiten der Linie, der Verschlingung der Gruppen, der gewitterhaft unheimlich drohenden schaurigen Stimmung des Ganzen, aber gerade das eigentlich Dramatische befriedigt nicht, die Figuren haben etwas Traumhaftes, erscheinen nicht vom eigensten Willen, der höchsten Spannung beseelt, sondern wie von unsichtbaren Gewalten blind getrieben. Das Hauen und Stechen hat beinahe etwas maschinenmäßiges, so daß man oft im Zweifel bleibt, ob der Hieb auch sitzt oder ob er daneben geht. Die schönsten Episoden bilden wohl ein alter Krieger, der den tödtlich verwundeten Sohn aus dem Kampfe fortträgt, und die schwer verwundete Führerin der Amazonen auf bäumendem Rosse. Das ganze Motiv mit Männern kämpfender berittener Frauen ist unserem Vorstellungskreise aber überhaupt zu fremd, entfernt sich doch zu sehr von der Natur der Frau, als daß es einem sympathisch werden könnte, besonders da es nicht mit dem wilden Humor eines Rubens, der aus ihnen ein Rudel derber Bauernmägde macht, sondern pathetisch gegeben ist, eine Art von Brunhilden aus den Damen zu gestalten sucht. In diesem Falle ist es aber schon ein übler Umstand, daß man sich auf der ganzen mächtigen Leinwand für so wenige Figuren persönlich zu interessiren vermag. Nichtsdestoweniger ist das angewendete Talent so groß, die Gestaltungskraft so mächtig, daß das Ganze allerdings einen Eindruck von dämonischer Wildheit hinterläßt. Aber wer fühlt sich von Furien angezogen, besonders wenn sie nicht einmal schön sind? Das muß übrigens an dem Maler, der von allen modern deutschen der Frauenschönheit vielleicht die glänzendsten Huldigungen dargebracht, am meisten frappieren. Es rührt aber wohl daher, daß sich

Schönheit mit so heftigen Affekten und Handlungen überhaupt nicht verträgt!

Man muß den Mann sehen und man wird begreifen, wie sehr er dazu gemacht war, den Frauen sowohl Huldigungen zu bringen, als auch vor allem sie zu empfangen. Auffallend schön, wenn auch klein von Figur hat Feuerbach ganz das, was die Damen an den Künstlern vorzugsweise zu bezaubern pflegt, jenes gewisse ideale Wesen, das sich in unergründlichen Augen und reichen Locken über einer freien Stirne aussprechend, ihnen am verständlichsten wird. Umsomehr, wenn es sich noch mit einer sehr vornehm gemessenen, fast geheimnißvollen, nie sich hingebenden und doch vollkommen freien, fast fürstlichen Haltung verbindet, die ebenso wenig dem Verdacht irgend einer Rohheit als unmännlicher Schwäche Raum läßt und sofort die Ueberzeugung einflößt, man habe es mit einer ungewöhnlichen, ebenso feinen als auch leicht erregbaren und deßhalb allzunaher Vertraulichkeit durchaus aus dem Wege gehenden aristokratischen Natur zu thun, — die aber für das, was ihre Ueberzeugung ist, nöthigenfalls mit unerschütterlicher Festigkeit einzutreten weiß, ihr Gesetz wie ihre Antriebe überall nur dem eigenen Innern entnimmt — und wie Cäsar lieber im letzten Dorf der Erste, als in Rom der Zweite wäre.

Als Lehrer hatte sich Feuerbach des entschiedensten Erfolges zu rühmen, und es ist ihm schon jetzt gelungen, eine Schule zu bilden. Alsbald erhielten die jungen Männer die Empfindung nicht nur, daß er selber könne, was er sie lehren solle und wolle, sondern daß dies auch Edelste und Höchste sei, was die Zeit ihnen überhaupt zu bieten habe. Feuerbach hätte nicht zu einer günstigeren Periode nach Wien kommen können. Eine wahre Fülle von großen monumentalen Ge=

bäuden entsteht hier, deren Schmuck dem Historienmaler die schönsten Aufgaben stellt. Zugleich aber haben nach einer erschütternden Katastrophe große und schwere, selbstverschuldete Unglücksfälle wohl die Geister für eine weniger frivole Auffassung der Dinge, als sie sonst verlangt wird, empfänglich gemacht und der Ernst, welcher unseren Meister in der Auffassung seiner Kunst wie der menschlichen Geschicke charakterisirt, hat nun mehr Aussicht, Sympathie, wenigstens beim besseren Theile des Publikums der österreichischen Hauptstadt zu erwecken.

Zunächst ist ihm die Verzierung des großen Saales der Antikensammlung in der Kunstakademie übertragen worden, wo er in einem riesigen ovalen Deckenbild den Titanenkampf, nach Hesiod, als Sieg der Kultur über die rohen Naturgewalten gedacht, und in zwei Eckbildern die Prometheussage darstellen wird. Endlich in kleineren Seitenbildern die vier Elementargötter Eros, Gäa, Uranos und Okeanos, und zwei auf Athene bezügliche Szenen. Es war dies sein erster Vorschlag, der nach Anfertigung der Skizzen auf Betrieb Hansen's, des Architekten des Baues, mit der Geburt der Minerva und ihrer Bewillkommnung des in den Olymp zurückkehrenden Apoll vertauscht werden sollte. Als sich der Künstler endlich auch dazu verstanden und die Skizzen gemacht, griff indeß der Architekt bei der Vergleichung selber auf die ersten Entwürfe des Malers, als dem Raum besser entsprechend zurück. Mit dem Titanenkampf betritt Feuerbach — nach der allein vorliegenden Skizze zu urtheilen — das dramatische Gebiet jedenfalls mit weit mehr Glück als in der Amazonenschlacht. Die große Komposition bildet offenbar eine ganz neue Phase in seiner Entwicklung. Wir sehen auf dem sehr

stark überhöhten Bilde, wie die Titanen sich in der Mitte zusammengethan haben, um Felsen über einander thürmend den Himmel zu erstürmen. Oben erblicken wir dann in blendender Lichtmasse Zeus auf seinem Wagen, Blitze schleudernd, welche die Hinaufgeklommenen kopfüber in den Abgrund zurückstürzen, während Apoll und Pallas ihm zur Seite stehen und Mars weiter vorne im Kampfe schon einen Titan erlegt hat. Auf der Ebene unten befinden sich zwei Frauen, deren eine sich um die Gefallenen bemüht, während die andere, eine höchst imponirend gedachte Art Niobe, entsetzt das abgehauene Haupt des Gatten von Mars drohend emporgehalten erblickt, wobei sich ihr Töchterchen Schutz suchend an sie anklammert. Am Abhang des meerumflossenen Vorgebirgs, auf dessen Rücken der Kampf tobt, öffnet sich der Eingang zum Hades, bewacht von Cerberus und der Hydra, ihnen gegenüber im Vordergrund steht Poseidon mit seinen Rossen, dem Kampf mit einer gewissen grimmen Genugthuung zusehend, und der Botschaft harrend, die ihm Mercur bringt, und ganz zuförderst fällt der Blick auf den von den Wellen getragenen, von einer Hyder umschlungenen Körper eines halbtodten Weibes.

Eine wilde Großartigkeit der Bewegung ist in diesen Titanen eine zürnende Majestät in diesen Göttern mit durchaus malerischer Phantasie ausgesprochen, ein prachtvoller Zug, ein gewaltiger Wurf des Ganzen erreicht, die etwas Außerordentliches versprechen, wenn die Ausführung dereinst hält, was die brillante Skizze verspricht. Sie sieht ungefähr so aus, daß man sie allenfalls einem Giulio Romano oder Tintoretto zuschreiben möchte. Unter allen Umständen aber muß man hier den Eindruck einer vollständig befreiten, den größten Aufgaben nicht nur durch's Wollen, sondern auch

durch's Können gewachsenen Kraft empfangen. Nicht minder grandios, ganz an die Behandlung der Michel Angelo'schen Figuren der Tageszeiten in ihrer Haltung erinnern, sind die vier Urgottheiten. War zu erwarten, daß Feuerbach mit seinen größeren Zwecken zu wachsen, Zeug genug habe, so ist diese Hoffnung hier gewiß nicht getäuscht!

Zwei Momente blieben noch übrig, um die Charakteristik unseres Meisters zu vervollständigen: seine Technik und das nationale Element in seiner Produktion. Beide hängen auf's Genaueste zusammen, wie denn bei jedem bedeutenderen Künstler, der es zu einer selbständigen Ausdrucksweise gebracht, die Technik ebenso gut ein Ausfluß seines innersten Wesens ist als die geistigen und die sittlichen Motive seines Schaffens. Beruhen ja beide in letzter Instanz auf dem Naturell, — dem Pulsschlag, könnte man sogar sagen!

Dieser erscheint bei Feuerbach im Ganzen kühl, wie der Ton seines Colorits, wie das Gemessene, Ruhige, Schlanke seiner Form. Mehr als bei irgend einem anderen modernen deutschen Künstler könnte man bei ihm von den „kalten Flammen der Begeisterung" sprechen. Aber dieses kühle Wesen wird man nicht mit Kälte verwechseln können, vielmehr hängt es mit der Höhe des Standpunktes zusammen; auch die Antike ist ja kühl, beide aber erfrischen deshalb nur um so mehr, wenn sie auch durch das Vornehme ihrer Erscheinung jede Vertraulichkeit zurückweisen. Die Gluth in der Kunst ist eine durchaus moderne Erfindung, sie gehört dem Christenthum an. Mit ihrer systematischen Benützung der Wirkungen des Helldunkels tritt sie zuerst in dem byzantinischen, wie überhaupt dem orientalischen Styl auf, dem wir deßhalb auch die kolo-

ristische Entwicklung überhaupt verdanken, von der das Alterthum noch keine Ahnung hatte.

So macht denn Feuerbach vom Helldunkel, dieser Mutter der Farbe, nur einen mäßigen Gebrauch, sein Kolorit hat eher etwas Mageres, weil er sehr viel Prima malt, so gut er den Reiz des Halbtons zu benützen weiß. Aber darum wirkt er auch fast immer harmonisch, und wenn er gleich, wie gesagt, weit entfernt bleibt von der tiefen Gluth, der reichen Pracht eines Rahl, doch im Ganzen eben der Bescheidenheit der Mittel halber sehr viel vornehmer. Ebenso wird er, obschon er nicht minder auch den Reiz der Lichtwirkungen nur sehr maßvoll benützt, doch niemals hart oder grell, da er fast immer Ton, bisweilen sogar einen sehr feinen und schönen zeigt.

Ist nun in alledem eine gewisse Verwandtschaft mit Ingres nicht zu verkennen, so trennt die beiden doch im übrigen eine wahre Welt von einander. Zunächst zeigt unser Meister selbst bei dem bescheidenen Gebrauch, den er von den koloristischen Mitteln macht, immer Stimmung, die Ingres nie hat, ja er weiß diese Stimmung nicht nur an sich so ergreifend zu machen, wie nur wenige unserer Historienmaler, sondern auch mit der rythmischen Durchbildung der Form, dem strengsten Styl in einer, man kann wohl sagen, ganz neuen Weise zu vereinigen. Denn gerade dadurch unterscheidet er sich von allen seinen Vorgängern, daß er durchaus modern und ein Kind seiner Zeit ist, wenn auch im besten Sinne. Seine Kunst hat nicht die Spur an sich von jenem aufgewärmten Wesen, welches der deutschen stylisirenden Historienmalerei von Carstens bis Rahl nie vollständig abzuthun gelang. Damit hängt denn auch zusammen, daß während man unter sämmtlichen Figuren, die Ingres geschaffen, kaum

eine trifft, die das gespreizte, absichtliche Wesen ganz los geworden, die vollständig unbefangen wäre, gar nicht Komödie spielte, man bei Feuerbach viele findet, die vollkommen in dem aufgehen, was sie thun, m. a. W. durchaus naiv erscheinen. Und selbst Diejenigen, von welchen dies nicht gilt, scheinen weit eher elementarisch traumartig bewegt, als posirend wie die des Franzosen. Ja, dies nachtwandlerische Wesen verleiht ihnen sogar oft, wie auf jenen Frühlingsbildern den Damen, eine ganz eigenthümliche Anziehungskraft. Theatralisch vollends kann man wohl keine einzige nennen, wenn auch seine schönen Frauen der Koketterie nicht immer ermangeln.

Daß er aber die Frauenschönheit besser wiedergibt als irgend einer seiner Vorgänger, das ist wohl einer seiner Hauptvorzüge. Dicht dabei liegt gerade das, was unsern Meister in so hohem Grade national macht: er sieht seine Menschen auch wenn er in ihnen die ächtesten Hellenen oder Italiener darstellt, immer mit der Empfindung des Deutschen, und daß diese Empfindung nicht nur schlechtweg national, daß sie durchweg edel, groß, vornehm und wenn nicht gewaltig oder auch nur je pathetisch, doch tief und ergreifend sein kann, daß mit einem Worte der geistige Reiz seiner Bilder allmählich den blos formellen überwiegt, ohne daß dieser darunter gelitten hätte: das giebt dem Künstler den Anspruch zu den besten seiner Zeit gezählt zu werden.

VIII.

Fr. Preller.

Unter den deutschen Landschaftsmalern idealer Richtung nimmt Preller eine so hervorragende Stellung ein, daß nur der einzige Rottmann als ein gleich begabter und gleich eigenthümlicher, wenn auch allerdings von ihm gründlich verschiedener Nebenbuhler gelten kann. In seinen Odysseelandschaften hat er etwas geschaffen, das wie die italienischen Rottmann's in unserer wie der ganzen modernen Kunst einzig in seiner Art dasteht. Diese Werke sind besonders darum so klassisch, weil sie mit ebenso hoher Poesie die Empfindungsweise der Nation, aus der sie hervorgegangen, charakterisiren, als sie der Zeit und der Natur, sowie dem Dichter entsprechen, die sie schildern.

Ist hierdurch allein schon das Interesse für den Mann, der uns so Köstliches geschenkt, gerechtfertigt, so bietet sein Lebensgang, so ruhig er verlief, nichtsdestoweniger auch sonst zu mancherlei Betrachtungen Veranlassung. Zunächst dadurch, daß er, soweit mir bekannt, der einzige moderne Künstler ist, der es ohne schweren Schaden aushielt, ein Menschenalter lang in einer kleinen Stadt, ohne alle künstlerische Umgebung, ganz isolirt zu verleben, und sich dabei noch fortzubilden vermochte. Preller's Genius ist in den beschränktesten Verhältnissen nicht nur nicht erloschen, sondern nach zwei Jahrzehnten sehen wir ihn sich auf einmal zu

der weitaus höchsten und epochemachendsten Leistung seines Lebens zusammennehmen, — überdieß zu einer Arbeit, die seiner bisherigen Richtung widerspricht. Allerdings hatte er auch in seiner ersten Jugend schon einen Anlauf zu ihr genommen; aber obwohl er dadurch mit der Naturbestimmtheit des Genie's in sein richtiges Fahrwasser gesteuert und seine eigentliche Ausdrucksform gefunden hatte, war derselbe doch lange Jahre ohne alle weitere Folge geblieben. Die naturalistische Richtung, welche ihm die Umstände später aufnöthigten, paßte nicht für seine ideale Natur. Er hat in ihr überaus Achtbares geleistet, wäre aber sicherlich niemals auf ihren nur die kleinere und geringere Hälfte seiner Fähigkeiten n Anspruch nehmenden Wegen zu der Bedeutung gelangt, die er jetzt für das Kunstleben der Nation errungen. Daß ihm der Zufall, — denn so kann man fast nennen, was allerdings am letzten Ende nur der lang unterdrückte Drang seiner Natur war — erst dazu helfen mußte, wäre niemals ganz zu erklären ohne die Persönlichkeit des Meisters. Preller ist ein ebenso naives, als entschieden heroisches Naturell. Sein antik einfacher, männlicher Charakter ist so mit schlichter Genügsamkeit gesättigt, bei allem gerechten Selbstgefühl so ganz und gar nicht vordrängend oder vollends gar weltläufig, daß er von hundert anderen, ihm an Talent weit Nachstehenden, im Wettlauf um die Gunst der Welt beständig überholt werden mußte. Ja, selbst in seinem kleinen Paradies ward er bei Seite geschoben, als man die Weimarer Kunstschule errichtete und — merkwürdig! — ihn, der sämmtliche Lehrer derselben an künstlerischer Bedeutung weit überragte, einfach ignorirte!

Mir selbst war das Glück, ihn kennen zu lernen, und mich des ächten Goldes dieses biederen Charakters zu freuen,

schon vor dreißig Jahren bei mehrfachen Besuchen in Weimar zu Theil geworden. Dann hatte ich, überrascht von der überwältigenden Schönheit seiner Compositionen, für die mir inzwischen durch mehrjährigen Aufenthalt in Italien der Sinn erst recht aufgeschlossen worden, bei der historischen Ausstellung in München als Kunstschriftsteller viel beitragen können zur raschen Hinlenkung der Aufmerksamkeit auf diese herrlichen Arbeiten. Waren sie doch bis dahin in einem elenden Winkel vergraben gewesen, während die sehr viel weniger werthvollen Schirmer'schen allein zwei große Kabinete füllten. Als ich den Meister nun in den letzten Jahren jeden Frühling in Karlsbad traf, benützte ich den täglichen Verkehr, ihn zur Erzählung seines Lebens zu veranlassen. Das Mitgetheilte zeichnete ich mir sofort fast immer wörtlich auf. Denn selbst seine Ausdrucksweise zeigt den Mann, wie die einfache und doch so anschauliche plastische Art seiner Schilderung. Als ich fertig war, las ich es ihm vor, damit keine Irrthümer hineinkämen, und so erhält es jetzt der Leser, der mir gewiß dankbar dafür ist, wenn er den Meister selber reden hört.

* * *

„Die Lust zur Kunst ist unserer Familie offenbar erblich, denn wie mein Sohn wieder ein Maler geworden, so war auch mein Vater, ein Conditor, durchaus eine begabte Künstlernatur, der mit so großer Geschicklichkeit modellirte, daß er einst selbst dem Großherzog Carl Friedrich Unterricht darin geben mußte, und wohl nur deshalb zum Conditorgewerbe griff, weil man da Tafelaufsätze machte. Während er noch in Eisenach sein Gewerbe trieb, ward ich ihm am 25. April 1804 als zweiter Sohn von dreien geboren. Schon

ein Jahr nachher siedelte er nach Weimar über, um das Oekonomiegut des älter und schwächer werdenden Großvaters zu übernehmen. Ich besuchte die städtischen Schulen und machte auch noch das Gymnasium durch, die Kenntniß des Griechischen und Latein ist mir später sehr gut bekommen. Der Trieb zum Zeichnen rührte sich aber bei mir schon in der frühesten Zeit, und ich modellirte schon unter der Leitung meines Vaters. Noch größer aber war meine Liebe zur freien Natur, so daß ich deßhalb lange Zeit als Knabe durchaus Forstmann zu werden dachte, und einstweilen, bis ich selbst leidenschaftlicher Jäger wurde, nichts als Jagden und Thierbilder zeichnen mochte. Es existirte im Gymnasium für die schlechten Schüler im Religionsunterricht ein sogenanntes Eselsbuch, dessen Titel ich mit einem groß nach der Natur gezeichneten Eselskopf verziert hatte, der viele Jahre lang auf jede neue Auflage desselben aufgeklebt wurde. Ich selber habe mich aber glücklicherweise nie darein einzeichnen lassen müssen.

Noch als ich in der Normalschule war, kamen die Truppendurchmärsche im Jahr 1813, und ich erinnere mich noch wohl des Uebermuths der Franzosen. Meine Mutter, eine ebenso strenge als hochbegabte Frau, von großer imponirender Gestalt, ließ sich aber nichts gefallen, sondern wußte sehr gute Ordnung zu halten. Da war einmal einem Regimentsarzt das Bett nicht recht, so daß er darin aufstand und so lange darin stampfte, bis es durchbrach. Als meine Mutter es hörte, ergriff sie, wüthend über die Chicane, ohne viel Federlesens, des Vaters großes spanisches Rohr, stürzte zu dem kleinen ungezogenen Köter hinein und wichste ihn im Bette so windelweich durch, daß er sich nicht mehr rührte und am Morgen schleunigst abzog, ohne nur zu

muckſen. — Mich hingegen entzückten die Kosaken, die nach der Leipziger Schlacht kamen, ich war den ganzen Tag im Lager und von Lernen keine Rede mehr.

Nachdem ich das Gymnaſium bis Secunda abſolvirt, kam ich in eine Art Kunſthandwerksſchule, wo ich, da die ſpätere Kunſtſchule noch nicht exiſtirte, den erſten ſyſtematiſchen Zeichenunterricht erhielt. Ich war hier bald der Erſte und erregte die Aufmerkſamkeit von Göthe's Freund, dem bekannten Hofrath Meyer, vulgo Kunſtmeyer, der mich nun zu ſich nahm und mir Unterricht im Oelmalen gab. Nebenher componirte ich aber immer Jagdſtücke. Den erſten, ſtarken, nachhaltigen Eindruck machten mir von Kunſtwerken die Carſtens'ſchen Zeichnungen, die gerade damals für den Staat angekauft wurden.

Eines Tages ſagte mir der Hofrath, ich ſollte jetzt doch einmal zu Göthe gehen. Das kam mir nun ſehr kurios vor, da ich durchaus nicht begriff, was ich 15jähriger Junge bei der vornehmen Excellenz ſollte, die ich von Sehen natürlich ſchon lang kannte. Meyer trieb aber, und ich ging. Der mittelgroße, aber ſitzend ſehr mächtig ausſehende Mann mit den wunderbaren Augen, mit denen er einen förmlich durch und durch ſchauen konnte, imponirte mir freilich gewaltig trotz aller bezaubernden Freundlichkeit. Er betrachtete mich aufmerkſam und ſagte mir dann, er ſei gerade an einer meteorologiſchen Arbeit, zu der er durch das Werk eines Engländers über die Wolkenbildung angeregt worden, ich möchte ihm doch verſchiedene Gattungen von Lüften, die er mir genau beſchrieb, nach der Natur ſkizziren und dabei auf das Uebereinanderſtehen der verſchiedenen Wolkenſchichten beſonders Acht geben. Es werde mir dies Studium auch ſpäter nützlich ſein. So

habe ich ihm denn wenigstens ein Dutzend verschiedene Lüfte nach der Natur gemalt zu seiner großen Zufriedenheit. Von da wuchs das Interesse des alten Herrn für mich, und er vermittelte, daß ich nach einiger Zeit Dresden besuchen konnte. Schon lange hatte ich im Auftrag der Bertuch'schen Buchhandlung Skizzen und Zeichnungen für ihre bekannten Bilderbücher illuminirt, jetzt sollte ich in der Dresdener Gallerie Copien nach Ruysdael und anderen Bildern für sie machen, wie sie Göthe vorschlug. Er empfahl mich an den dortigen Weimar'schen Consul Verloren und so zog ich denn mit 16 Jahren zum erstenmale in die weite Welt!

Gleich nach der Ankunft präsentirte ich mich dem Consul, der mich auch sofort zum Gallerie-Inspektor Demiani brachte und diesem mein Vorhaben mittheilte, wie Göthe's warme Empfehlung. Als ich ihm nun sagte, welche Bilder von Ruysdael und Potter ich zu copiren wünsche, sah er mich groß an und meinte, das werde ich wohl nicht können. Können werd' ich's wohl nicht, aber eben deßhalb will ich es lernen, dazu bin ich gekommen, und überdieß hat mir der Herr Geheimerath auch gerade dies aufgetragen. „Nun, meinethalben“, erwiderte er, und wies mir einen herzlich schlechten Platz zum Arbeiten an. Als ich das Bild untermalt hatte, so ging ich und bat ihn, meine Arbeit zu korrigiren und mich nicht zu schonen, da es mir sehr ernsthaft um's Lernen zu thun sei. Er kam und war sichtlich verwundert, als er sie sah. „Haben Sie das wirklich ganz allein gemacht?“ — freilich ja, ich kenne ja keine Seele hier. „Nun, das ist sehr, sehr gut!“ — „Bayer“, rief er dem ersten Galleriediener, „geben Sie dem jungen Manne einen besseren Platz!“

Von da an war ich ebenso hoch in seiner Gunst, als

ich ihm anfangs zuwider gewesen. Drei Sommer wurde nun unaufhörlich in der Gallerie mit dem größten Fleiß kopirt, wenn auch mit sehr einseitigem Geschmack, da Ruysdael und die anderen Naturalisten mein Ideal blieben, und ich für Claude und Poussin, die dort so herrlich vertreten sind, noch wenig Verständniß hatte. Auch was ich nach der Rückkehr nach Weimar im Winter für mich machte, war durchaus naturalistisch. Ohne Zweifel war indeß dieses frühe und gründliche Studium der alten Meister, das damals in Deutschland von den Romantikern und Nazarenern gleich sehr vernachlässigt wurde und sogar heute unserem Unterricht noch fehlt, ein großes Glück für mich.

Im letzten Winter nun malte ich eine Eisfahrt, wie sie in Weimar jedes Jahr durch Stauen eines Baches hergestellt wird. Ich brachte auf derselben alle meine Freunde an und gab das Bild auf die kleine Ausstellung, die alljährlich bei uns stattfand. Wie jeder frische Griff in's bunte Menschenleben, interessirte das die Leute gewaltig und die ganze Stadt sprach davon. Eines Tages ließ mich die bekannte Frau v. Heigendorf, ehemalige Jagemann, des Großherzogs Carl August Freundin, kommen, und fragte mich auch über alle die Personen auf demselben aus. Die schöne und geistvolle Frau gefiel mir natürlich sehr und ich scheine ihr wenigstens nicht mißfallen zu haben*), denn sie schloß die Unterredung

*) Preller, von Mittelgröße, aber breit und kräftig gebaut, hat einen bildschönen Kopf mit ein Paar schwarzen Augen, die in der Jugend den Göthe'schen an Feuer kaum viel nachgegeben haben dürften. Wenigstens vergißt man ihn gewiß nie mehr, wenn man ihn einmal gesehen.

mit dem Versprechen, daß sie mich dem Herzog empfehlen wolle. Richtig ward ich auch in wenigen Tagen zu ihm in das einsam im Park stehende römische Haus bestellt, das er im Sommer ganz allein bewohnte. Als ich sehr befangen hinkam, sah ich schon von Weitem unter den Säulen den Herrn Geheimerath stehen. Das erleichterte mich nicht wenig. Ich sagte ihm, daß ich hercitirt sei, aber doch eigentlich gar nicht wisse, was der Herzog von mir wolle. Der Alte räusperte sich gewaltig, „hm, hm, das wird sich wohl finden!" In diesem Augenblick trat der Herzog heraus, stellte sich breit vor mich hin, musterte mich von oben bis unten und sagte: „Hast Du die Eisfahrt gemalt?" und fuhr, als ich bejahte, fort: „Ist das nicht der dicke Hufeland, der vorne Schlittschuh fährt?" Allerdings, königliche Hoheit. „Nun Du gefällst mir, was hast Du denn eigentlich für Pläne?" Ich erwiderte, daß ich sehr wünsche, zu meiner Ausbildung nach München und in's bairische Gebirg zu gehen. — Jetzt nahm er Göthe unter'm Arm und trat, leise mit ihm sprechend, ein Stück abseits. Als sie zurückkamen, sagte er: „Willst Du nicht lieber mit mir in die Niederlande, um die dortigen Kunstschätze zu sehen? Ich würde Dich dann in Antwerpen bei Van Bree als Schüler empfehlen, den ich schon lange kenne." Ja, aber dazu langt das Geld nicht, das ich mir erspart, sagte ich einfältig genug. Er lachte, und meinte, das würde sich schon finden, ich sollte mich nur gleich bereit machen und morgen früh um acht mit meinen Habseligkeiten in's Schloß kommen.

Damit war ich entlassen und stürmte glückselig fort! Die Seligkeit meiner Mutter, die mich in dem kleinen Weimar, wo man nichts haben konnte, für morgen früh fertig aus=

statten sollte, war sehr viel geringer. Indeß es ward doch ermöglicht und ich fuhr den andern Tag richtig mit dem Herzog davon, der außer mir nur noch seinen Chatoullier im Wagen hatte. Die Reise war prächtig, und der den ganzen Tag rauchende alte Herzog sehr guter Laune. Man kannte ihn, besonders in den Niederlanden, wohin er sehr oft ging, überall, obwohl er incognito reiste. In Gent sollten wir uns bei seinem zweiten Sohne, dem Herzog Bernhard von Weimar, der dort Gouverneur war, einige Tage aufhalten. — Da will das Unglück, daß ich ein gastrisches Fieber bekomme und 17 Tage im Bette liegen bleiben muß!

Endlich vermochte ich wieder zum erstenmale, aus dem Seitengebäude des in einem Parke stehenden Palais, wo der Herzog wohnte, hinunter in den Garten zu gehen, und sah gleich vor der Hauptfront den Herzog rauchend im Grünen sitzen. Er winkte mir. „Nun, Du hast mich einmal schön aufgehalten", sagte er, und als ich sehr bestürzt frug: warum? fuhr er lachend fort: „Ja, weißt Du denn nicht, daß ich blos drei Tage hier bleiben wollte! Nun, geht's denn jetzt wieder?" — Dieser Zug von Herzensgüte bei dem alten Herrn machte mich fast confus, doch bejahte ich freudig. Er meinte nun, ich sollte von Gent die Schelde hinunter nach Brügge und dann der See entlang zu Fuß nach Ostende gehen, da die Gegend so interessant für mich sei und er würde im Wagen nachkommen. Dort könnte ich eine Jagd auf Delphine mitmachen, die er anstellen wolle. Gejagt wurde nun wohl, es gieng in's Meer hinaus, aber mit dem Treffen war's nichts. Dafür fuhren wir nach Middelburg zum Bürgermeister, der eine sehr schöne Gallerie hatte und den der Herzog schon lange kannte. Da sah ich auch zum erstenmal ein ächtes holländisches reiches

Haus, mit all seinem Luxus und der unglaublichen Reinlichkeit darin.

Von da ging's endlich nach Antwerpen, wo mich der Herzog also richtig zu Van Bree brachte, der mich, nachdem er meine Arbeiten gesehen, gerne als Schüler annahm. In den drei Tagen, die der Herzog noch blieb, malte van Bree sein Portrait. Dann durfte ich ihn aber noch bis an die Schelde begleiten, wo er auf's Schiff nach Gent ging. Als ich endlich an Bord mich von ihm beurlaubte, drehte er sich noch einmal um und sagte: „Ich habe jetzt schon so oft junge Leute unterstützt, die Künstler werden wollten und es ist aus keinem etwas rechts geworden, so daß ich's fast satt habe. Nur mit Dir will ich noch einen Versuch machen. Sieh also zu, daß Du mir Ehre machst!"

Das nahm ich mir denn auch fest vor und habe in Antwerpen gewaltig gearbeitet! Was man eine wilde oder liederliche Periode nennt, habe ich überhaupt niemals gehabt, die Kunst interessirte mich immer viel zu sehr, als daß ich nicht unaufhörlich fleißig gewesen wäre. Daß es in van Bree's, des Historienmalers und Verehrers von David's Schule mit dem Landschaftern nichts war, das sah ich wohl und kultivirte daher blos die Figurenmalerei, zeichnete Morgens zwei und Abends drei Stunden Akt, und studierte dazwischen die Antike, für deren Schönheit mir allmälig der Sinn aufging. Auch konkurrirte ich gleichzeitig einmal an der Akademie, an welcher Bree Direktor war, um einen Preis mit vielen jungen Künstlern, die später zu großem Rufe kamen, und erhielt wenigstens die vierte Nummer. Es war zur selben Zeit, als Wappers und Eysendyk um das Reisestipendium nach Italien konkurrirten, und Wappers, der nach dem Urtheil der großen Mehrzahl

unbedingt den Preis verdient hätte, von Bree seinem Günstling Eisendyk nachgesetzt wurde. Die Folge war eine gewaltige Partheiung, die ihm viele Unannehmlichkeiten zuzog. Denn Wappers, der ja wenige Jahre später durch sein berühmtes Bild aus der September-Revolution zu einer neuen Epoche der belgischen Malerei den Anstoß gab, hatte schon damals viele Anhänger.

Auch ich malte (1825) zwei Bilder in Antwerpen, einen Bärentanz auf einer Kirmeß und ein Gretchen, und kehrte nach zwei Jahren eifrigsten Studiums endlich nach Weimar zurück. Van Bree hatte mir offenbar das beste Zeugniß gegeben, denn der alte Herzog und Göthe waren voller Güte für mich. Der Erstere sicherte mir auf's Neue eine Unterstützung zu, und zwar nach Italien, ja, er hinterließ in Voraussicht seines baldigen Todes sogar die Bestimmung, daß mir die ausgesetzte Pension drei Jahre lang fortbezahlt werde. Zunächst aber sollte ich blos nach Oberitalien. Vor der Abreise dahin sah ich meinen Wohlthäter zum letztenmal: als ich nach zweijährigem Aufenthalt, im Sommer an den oberitalischen Seen, besonders dem Garda-See, Winters in Mailand und Venedig zurückkam, war Carl August todt.

Mir aber war im Süden an den edlen Formen jener herrlichen Natur zuerst der Sinn für ihre stylvolle Schönheit eröffnet worden, und zwei Bilder, die ich dort malte, legten wohl Zeugniß davon ab. Vorläufig sehr zu meinen Ungunsten, denn ich war noch nicht im Stande gewesen, das was mir vor der Seele stund, auch harmonisch zu gestalten, und so entstund denn etwas, das durchaus das Gepräge der Unfertigkeit trug. Da kam es denn, daß diese Produkte, die Göthe nach Dresden zur Ausstellung befördert hatte, weil er Geschmack

daran fand, dort erbärmlich heruntergerissen wurden. Diese Kritik ward mir gesandt, und wenn ich so leicht zu entmuthigen gewesen wäre, so hätte es hier sicher geglückt. So aber wuchs eben deßhalb um so gewaltiger nur die Sehnsucht nach Rom, wo ich Vorbilder und Lehrer zu finden hoffte, und ich ließ nun nicht mehr nach, bis endlich die Erlaubniß dazu ertheilt wurde.

Es war im Frühjahr 1828, als ich dort anlangte. Eine neue Welt ging für mich auf. War auch Cornelius nicht mehr da, so kam er doch bald wieder, verehrt wie ein König, außer ihm aber waren ja noch Overbek, Thorwaldsen, Wagner, Koch, Reinhard, Catel, von Jüngeren Genelli, Riedel, Moosbrugger da, dann einige Altersgenossen, Nerly, Lucas und der geistreich sinnige Draeger, an welche drei letztere ich mich besonders anschloß, Rietschel und Semper kamen bald nach, kurz, es war das regste, hoffnungsvollste, gehobenste Leben.

Der mich vorerst aber am meisten anzog, war der geistreiche Cyniker Koch, über den sich Alle lustig machten, während gelegentlich Alle von ihm lernten. Als ich ihn zuerst besuchte, fragte er mich gleich: „kennen Sie denn auch den Göthe, den Kunstschreiber? Verstehen thut er aber nix!“ Der wunderliche Alte nahm sich meiner redlich an, als ich ihn darum bat, und ich konnte oft mit ihm auf's Land gehen. Zunächst besuchte ich noch Olevano und Subiaco. Die erhabene Schönheit wie der Reichthum dieser Natur zogen mich so an, daß ich während der drei Jahre, die ich in Rom blieb, jeden Sommer dort zubrachte, unaufhörlich bestrebt, in meinen Studien die Natur auf's gründlichste kennen zu lernen. Koch aber trieb mich dabei beharrlich bei meiner

Wiedergabe derselben alle Zufälligkeiten möglichst wegzulassen, mich blos auf's Wesentliche zu beschränken und so stylisiren zu lernen.

Auch Lotten's Sohn, den hannöver'schen Konsul Kestner, lernte ich kennen, der selber Dilettant, sich beständig in Künstlerkreisen bewegte. (Kestner lebte noch, fast mumienartig eingetrocknet, aber fein und wohlwollend wie früher, als ich selber fünfundzwanzig Jahre später als Preller nach Rom kam. Einer klassischen Geschichte, die damals über ihn in Rom koursirte, erinnere ich mich noch. Wie die meisten Dillettanten, stellte er sich in Kunstübung immer nur die höchsten Aufgaben, obwohl er wenig oder gar keine schöpferische Kraft besaß. So hatte er denn auch ein größeres Studio als alle Anderen und einen ungeheuren Carton darin, der das jüngste Gericht, wenn ich nicht irre, vorstellte, aber niemals fertig werden wollte. Endlich war er aber doch ziemlich weit, und der glückliche Autor lud seine Freunde, darunter Cornelius und Thorwaldsen, wie Koch, Genelli und alle anderen Zeitgenossen zur Besichtigung seines Meisterwerks. Hinter dem Bild sah man im nächsten Zimmer den Tisch zum pranzo gedeckt und der Orvietoflaschen die Fülle. Die Freunde stellten sich nun sämmtlich vor dem Carton auf; als sie aber Kestner bittet, über den jüngsten Tag selber Gericht zu halten, entsteht eine bange verlegene Stille. Endlich nimmt sich Cornelius ein Herz. In gewaltigem Sprunge, ohne ein Wort zu sagen, setzt er mit dem Kopf direkt durch den Carton, und nimmt dahinter am Tisch Platz. Die Uebrigen, sofort verstehend, folgen seinem Beispiel und setzen ebenfalls schweigend zum Salto mortale mitten durch die Verdammten an, selbst Overbek, und erst als sie sämmtlich am Tische sitzen, bricht ein unermeßliches Gelächter aus,

in das Kestner selber fröhlich einzustimmen denn auch Verstand genug hat.)

Derselbe brachte eines Tages Göthe's Sohn zu mir, der eben nach Rom gekommen und vom Vater dringend an mich empfohlen war. Groß und stattlich, dabei heiter und gutmüthig, war er eine angenehme Erscheinung, und unser Verkehr wurde um so rascher ziemlich intim, als er sonst noch wenig Bekannte hatte. Von einer Neigung zum Trunke, die man ihm bekanntlich nachsagte, habe ich, obwohl die meisten Abende mit ihm verbringend, nie etwas bemerkt, wenigstens sicherlich ihn nie betrunken gesehen. Es war nicht lange nach seiner Ankunft, daß wir, er, Kestner und ich einen Ausflug nach Albano verabredeten. Als er am Morgen kam, klagte er über Unwohlsein wegen einer Erkältung, die er sich gestern im Vatikan geholt. Dennoch wanderten wir in der Hoffnung, daß ihm besser werde, nach den Seen von Albano und Nemi und gingen dann nach Frascati hinüber. Göthen aber wurde immer übler, er glühte von Fieber, so daß ich endlich Kestner bat, die Parthie abzukürzen. Kaum waren wir wieder zu Hause, so er legte sich schwer krank nieder. Der herbeigerufene erfahrene italienische Arzt war gleich sehr bedenklich und erklärte sein Uebel für eine noch nicht zum Vorschein gekommene Hautkrankheit. Da auch uns die Sache sehr beunruhigend erschien, beschloß ich denn mit Meyer aus Dresden, neben dem er wohnte, bei ihm zu wachen. Das Fieber stieg bald so, daß er auf einmal rasend auffuhr, aus dem Bette sprang, mich umarmte und fast erwürgte, bis der mir zu Hülfe eilende Meyer und ich ihn mit Gewalt wieder in's Bett brachten. Kaum war der Kranke darin, so starb er uns unter den Händen. Die Sektion ergab, daß sich im Gehirn

eine Blatter gebildet hatte und wahrscheinlich das Zurücktreten der Krankheit durch die Erkältung den Tod herbeiführte. Bei dem Begräbniß ward auch ich unwohl und bekam schon am andern Tage die Blattern selbst sehr heftig, von mir erbte sie Nerly, der mich besuchte und sie einer ganzen Reihe von Engländern mittheilte, so daß sie bald überall verbreitet waren. Wenn mich der Tod von Göthe's Sohn sehr ergriffen hatte, wie er denn das größte Aufsehen machte, so ist mir kaum weniger merkwürdig, daß Göthe selber gegen mich des Sohnes weder damals, noch je später auch nur mit einem Worte erwähnte. Ja, des Verstorbenen eigene Söhne erfuhren es erst nach vierzig Jahren ganz zufällig, daß ich es war, der ihrem Vater bei seinem raschen Tode zur Seite gestanden.

In dieser Zeit verkehrte ich auch viel mit dem geistreich heitern Führich, der damals zwar noch nicht wie später im Beten mit jedem Kapuziner wetteifern konnte, aber um so eher im Trinken, und mit mir der Gesellschaft der „Brandwache" präsidirte, sogenannt, weil sie immer als die Letzten aus der Kneipe giengen. Genial wie er es war, stund er schon damals sehr in Ansehen, wie ihm dann auch Overbeck die Vollendung der von ihm in Villa Massimi angefangenen Fresken überließ. Auch Thorwaldsen verkehrte viel in unserem Kreise, dem auch der liebenswürdige Magnus angehörte. Mit Launiz und Pellissier stund ich in noch näherem Verhältnisse. Weniger Verkehr dagegen hatte ich zu jener Zeit mit Genelli, der auch schon in hohem Ansehen stund. Seine Excentricität, die ihm ja auch das Leben verdarb, machte das nicht möglich. Später kamen auch Bendemann, Hübner, Schadow und andere Düsseldorfer, denen es aber nicht recht in Rom gefiel und die darum wieder eine Coterie für sich

bildeten. Auch Rietschel war es nicht recht geheuer dort, er konnte sich nicht zurecht finden und behaglich werden in dem Kreise.

Was nun meine eigene Thätigkeit betrifft, so gieng sie völlig auf im Studium der Natur im Sommer und der Kunstschätze Roms im Winter, ich habe dort kein Bild gemalt. Erst als ich zurückkam, malte ich eines und zwar zuerst Torre quinto. Besser als meine oberitalienischen Sachen, zeigt doch auch dieses noch einen unfertigen Menschen. Von den Alten war mir jetzt am meisten Poussin sympathisch geworden, von dem ich auch jenes schöne Bild in der Galerie Corsini kopirte.

Da kam eines Tages mit seinem Schwager, dem später so berühmt gewordenen Kirchenhistoriker Hase in Jena, ein junger begeisterter Kunstliebhaber Dr. Härtel aus Leipzig zu uns, eine höchst liebenswürdige, fast jungfräulich reine und ideale Natur. Seine leidenschaftliche Kunstliebe sollte für mein wie Genelli's Schicksal von entscheidendem Einflusse werden. Denn er trug sich schon damals mit dem Projekte, einen Theil seines Vermögens für Kunstzwecke zu verwenden. Er erwarb daher nicht nur mancherlei von uns Allen, auch von mir, und bestellte jenes torre quinto, sondern begehrte auch Genelli's und Koch's Mitwirkung zum malerischen Schmuck eines Hauses, das er von dem begabten Architekten Hermann im römischen Villenstyl in Leipzig zu bauen und durch Fresken verzieren zu lassen dachte. Von mir war damals noch nicht die Rede, obwohl ich viel mit Härtel verkehrte. Ich traf ihn aber wieder, als ich im Frühjahr 1831 mit der Gräfin Eglofstein, einer geistreichen Dilettantin nach Neapel gieng und besuchte mit ihm Pästum. Ich blieb dann lange in Sorrent, Amalfi und Capri und zeichnete überall fleißig Studien.

Wer dächte dort nicht an die Odyssee? Mich beschäftigte der Gedanke an sie unablässig, und ich sprach mit Koch von dem Projekt, eine Reihe Bilder zur Odyssee zu componiren. Er meinte, Homer gebe doch eigentlich wenig Stoff, während ich umgekehrt die herrlichen Gegenden, die ich gesehen, immer mit Homerischen Gestalten bevölkerte. Indeß war mein italienischer Aufenthalt am Ziele und ich mußte mit schwerem Herzen heim.

Drei Jahre waren verflossen, als ich 1831 endlich nach Weimar zurückkehrte. Bei Göthe fand ich den freundlichsten Empfang. Mit meiner neuen streng stylisirenden Richtung, wie sie sich in meinen Studien und Entwürfen aussprach, konnte er sich aber allem Anschein nach nicht recht befreunden, wenigstens sandte er mir dieselben zurück, ohne mir viel darüber zu sagen, während er sich doch früher gegen Eckermann mit so viel Verständniß über diese Tendenz ausgesprochen. Das Alter mag wohl auch seinen Theil daran gehabt haben, denn nur wenige Monate hernach starb er ja. Vielleicht genirte ihn auch der große Bart, den ich trug?

Inzwischen war der Hofrath Meyer gestorben. In diese Stelle rückte nun ich ein, als erster Lehrer an der kleinen Kunstschule mit freier Wohnung und baaren 120 Thalern Gehalt, die nach 15 Jahren auf 400 erhöht wurden. Daß mir die Schulmeisterei jemals sehr getaugt hätte, könnte ich nicht sagen, und noch schwerer gewöhnte ich mich natürlich nach Rom und der dortigen idealen Existenz an die kleinen Verhältnisse der Heimath. Da war es denn eine unendliche Wohlthat, daß mir um diese Zeit mein römischer Freund Härtel, der inzwischen auch aus Italien zurückgekehrt war, schrieb, ob ich ihm nicht ein Zimmer seines neugebauten Hauses mit hi-

storischen Landschaften verzieren und ihm Vorschläge darüber machen möchte. Koch und Genelli malten die beiden anstoßenden Säle. Wie glücklich ich über den Antrag war, läßt sich leicht begreifen. Ich schlug ihm sofort jene Bilder zur Odysse, vor, die mir schon lange im Kopfe herumgiengen und er war sehr einverstanden. So fieng ich denn sofort an mit den Cartons und malte in den Jahren 1832—34 jene Bilder, sieben an der Zahl, in Leipzig in tempera auf die Wand. Damit entstund die Grundlage des späteren großen Cyclus der Odysselandschaften, den man die Hauptarbeit meines Lebens nennen kann. Es waren Polyphem in der Höhle, Odysseus und Circe, Odysseus vor Circe's Palast, Odysseus und Calypso, Odysseus und Nausikaa, Odysseus bei den Phäaken und endlich Odysseus' Ankunft beim Sauhirten."

* * *

Die Erzählung Preller's muß der Schreiber dieses Buchs wiederum unterbrechen. Als junger Künstler bald nach der Vollendung dieser Arbeiten, die schon damals viel Aufsehen erregt und des Meisters Ruf begründet hatten, nach Leipzig gekommen, gedenkt er noch jetzt des stillen Entzückens, das ihm diese so weihevollen Kunstwerke bereiteten. Zeigen sie die deutlichen Spuren der Jugend ihres Autors, wie der Zeit, in der er lebte, durch das etwas bunte Colorit, so hatte die auch nachher in der Hauptsache nur wenig veränderte Komposition doch schon damals ganz jenen Charakter großartiger Einfachheit und heitern Ernstes, jener unnachahmlichen Verbindung des Naiven mit dem Erhabenen, die das Gedicht zum Entzücken aller Zeiten macht. Allerdings zeigt sich der direkte Einfluß Koch's darin noch viel stärker, als in der späteren

Umarbeitung derselben Motive. Auch fehlt noch jene außerordentliche Naturwahrheit, deren Vereinigung mit der poetischen Conception der späteren Ausführung ihren hohen Werth gibt und allein ihren großen Erfolg ermöglichte.

* * *

Hören wir nun aber Preller noch eine Strecke weiter:

„Aus Koch's Mitarbeiterschaft wurde nichts, er konnte sich nicht entschließen, Italien zu verlassen und Härtel erhielt blos die dazu gemachten Aquarell-Vorbilder. Auch mit Genelli, der für den Speisesaal die herrlichen Kompositionen aus dem Leben des Ganymed in Rom gezeichnet, gab es bei der Ausführung in der ihm ganz unbekannten Fresko-Technik so viel Anstände und Streitigkeiten, daß sie zuletzt leider ganz in's Stocken kam und Härtel im Aerger über den vielen Verdruß das ganze Haus unfertig verkaufte, dessen Loggia von Peschel und Bary gemalt, außer meinem Zimmer die einzigen vollendeten Theile waren.

Ohne Aufträge für historische Landschaften, wie sie meiner innersten Neigung doch am meisten entsprachen, dabei genöthigt, für Weib und Kind zu sorgen, — denn ich hatte inzwischen geheirathet, — wandte ich mich ganz der heimischen Natur zu, die ich nun auch wieder mehr naturalistisch zu behandeln anfieng. Die Großfürstin*) hat einen guten Theil der bedeutenderen Bilder erworben, unter Anderm sechs Weimar'sche Gegenden mit historischer Staffage, die der Geschichte unseres herzoglichen Hauses entnommen war, u. A. m. Denn ich hatte ihr zur Verbesserung meiner Stellung alljährlich ein

*) Damalige regierende Großherzogin.

Bild gegen ein Honorar von 200 Thaler zu malen. Selbst für die großen Odyssee-Landschaften erhielt ich von dem sehr generösen Härtel nur 400 Thlr. per Stück, was ich erwähne, weil es die ärmlichen Verhältnisse jener Zeit am deutlichsten macht.

So plagte ich mich mühevoll ein volles Vierteljahrhundert, malte, ohne zu etwas zu kommen in dem kleinen Weimar volle hundert Bilder und verbesserte damit nicht einmal meinen Ruf. Etwas bekannter ward ich höchstens, als ich 1840 nach Norwegen gegangen war und für die See begeistert, von nun an meist Marinen oder Norwegische Strandszenen malte, die gelegentlich nur mit Waldbildern à la Ruysdael abwechselten. Die bedeutendsten mögen ein Wald auf Rügen und Scadesnaes, beide im Schloß zu Weimar, oder eine mehrfach wiederholte Strandszene mit öder Klippe im Vordergrunde sein. Im Grunde befriedigte mich diese naturalistische Thätigkeit doch nur halb. Ich fühlte, daß ich mehr und besseres vermochte, meinte aber, die ganze Welt habe kein Verständniß dafür, weil es in meiner nächsten Umgebung nicht zu finden war. Diese Annahme schien um so berechtigter, als die Szenen zu Oberon, mit denen ich um diese Zeit das Wieland-Zimmer der hiesigen Residenz verzieren mußte, im Ganzen wenig Aufmerksamkeit erregten. Schwere körperliche Leiden drückten auch sonst verstimmend auf mich. Hier mußte dann immer mein geliebter Homer trösten. Da die Odyssee meine beständige Begleiterin blieb, so lag mir meine erste Frau endlich an, dieselbe doch einmal ordentlich zu illustriren, um so mehr, als das Illustrationswesen zu jener Zeit immer mehr in Schwung kam. Der Gedanke gefiel mir und ich begann im Jahr 1856 die Kompositionen, welche seither so bekannt geworden, — zunächst nur in leicht angetuschten und mit weiß

aufgehöhten, etwa zwei Fuß hohen Zeichnungen, und als 1858 die berühmte historische Ausstellung in München veranstaltet wurde, schickte ich sie dahin."

* * *

Soweit haben wir Preller selbst sprechen hören. Von jetzt an muß ich ihn ergänzen und zunächst bezeugen, daß die herrlichen Kompositionen zur Odyssee in München, wo man dergleichen besser zu würdigen wußte und überdieß den Künstler bis dahin so gut wie gar nicht kannte, also doppelt überrascht war, trotz der anfänglichen schlechten Placirung bald einen unermeßlichen Erfolg hatten. Auf der ganzen Ausstellung concurrirten damit nur die Schwind'schen sieben Raben. Seit den Rottmann'schen Arkadenfresken hatte die deutsche Landschaftsmalerei nichts so durchschlagendes mehr zu Tage gefördert, großen historischen Sinn nie mehr in gleicher Weise bet hätigt. Die organische Verbindung von Landschaft und Figuren war aber vielleicht bisher überhaupt noch niemals ähnlich glücklich gelungen. Kann man nicht umhin zu bedauern, daß Preller fünfundzwanzig Jahre vom ersten Ansatze im Härtel'schen Hause an verlor und ein Alter von zweiundfünfzigen erreichen mußte, bis er die verdiente Anerkennung fand, so wurde sie ihm wenigstens jetzt in München und damit in der Welt im reichsten Maß zu Theil.

Schon gieng Freiherr v. Schack damit um, sich den ganzen Cyclus malen zu lassen, da kam der Großherzog von Weimar selbst nach München, und erfreut von dem glänzenden Erfolge seines Malers, bestellte er sofort die Ausführung für die Vorhalle des neuen Weimar'schen Museums.

Je größer aber die Begeisterung war, mit welcher der Künstler an dieselbe gieng, um so dringender zugleich wuchs auch das Bedürfniß, seine italienischen Erinnerungen wieder aufzufrischen. Der hohe Besteller gewährte freigiebig die Mittel dazu und so zog er denn schon im nächsten Jahre, dießmal als ein ordengeschmückter weltbekannter Meister, mit Frau und Kind über die Alpen nach Rom und bald wieder nach dem geliebten Olevano. Hier und später bei langem Aufenthalt auf dem entzückenden Capri und in Amalfi entstanden während zweier im grenzenlosesten Fleiße zugebrachten Sommer fast alle Detailstudien für den Cyclus, mehr als hundert an der Zahl. In Rom selbst, wo er den Winter zubrachte, erfreute er sich besonders der alten Freundschaft mit dem gerade auch anwesenden Cornelius, dessen fast täglicher Gast Preller war. Auch die Hochzeit des Vierundsiebzigers mit einer einundzwanzigjährigen schönen Italienerin machte er mit und und konnte sich über den unerwartet glücklichen Ausgang dieses gewagten Experiments mitfreuen. Viel verkehrte er auch mit Overbeck, der damals bereits in der Familie des Bildhauers Hoffmann lebte.

Als er zurückkam, begann er sofort die großen Cartons zu den Bildern. Ihre Ausstellung an allen größeren Orten Deutschlands gestaltete sich zu einem ununterbrochenen Triumphzuge, sie bilden nun die werthvollste Zierde des Leipziger Museums. Aus zwölf überhöhten und vier breiten Hauptbildern bestehend führt uns der Cyclus im ersten das verbrannte Troja vor: eben macht sich Odysseus zum Abzuge in die Heimat auf den Weg, seine Gefangenen, Weiber, wie Beute aller Art werden zu den segelfertigen Schiffen am Meer durch jene Lücke in der Mauer hinausgetrieben, welche die

Trojaner selbst gebrochen, um das hölzerne Pferd hereinbringen zu können, das wir auf der Seite überragt von Priamos zertrümmerter Burg bemerken. Eine jammernde Frauengestalt, vorne bei Erschlagenen, vervollständigt das Bild der unheimlichen Zerstörungsszene, von deren Trümmern alles flieht, über der sich ein stürmisch bewegter Himmel zusammenballt. Das Ganze ist so klar und anschaulich, als unheimlich stimmungsvoll, eine prächtige Exposition.

Darnach folgt der Kampf mit den Kikonen, es ist der Moment gefaßt, da Odysseus noch allein weiterficht, während die Genossen eilig die Schiffe flott zu machen suchen. Hinter den Kämpfenden thürmt sich die herrlich componirte Stadt empor, zu oberst Burg und Göttertempel mit unendlicher Frische und Glaubwürdigkeit uns mitten in die antike Welt versetzend.

Die ganze phantastische Pracht südlicher Felsen-Landschaft eröffnet sich uns dann bei der Höhle des Polyphem, der geblendet umhertappt, während Odysseus mit den Genossen die Heerde hinwegtreibt, gedeckt durch eine köstlich erfundene Baumgruppe und Gebüsch, in welcher die Meisterschaft des Künstlers in der Behandlung dieses Theils der Pflanzenwelt wahre Triumphe feiert und vor allem sein feines Verständniß ihres Organismus glänzend ersichtlich wird. Nicht minder trefflich aber ist der geblendete Cyclop und die Formengebung desselben gleich der bei den Griechen ja selbst bei den Rindern immer von derselben einfach großen Auffassung. Ebenso die Landschaft. Die letztere erreicht den Gipfel erhabener Großartigkeit in der nächsten Szene, wo die Griechen in überaus lebendig erfundenen Gruppen die Schiffe flott machen, während der auf dem Hintertheil stehende Odysseus hönisch den betrogenen

Cyclopen beim Namen ruft und ihnen dieser wüthend einen Felsblock nachschleudert. Ueber ihm sieht man den rauchenden Aetna, dessen Felsen rechts steil gegen das Meer abfallen, während zur Linken am Rande eines Sturzbachs ein wunderschön componirter Oelwald die Halden der Bucht hinanzieht, über der drohende Sturmwolken sich zusammenballen. Das Gewaltige, Phantastische dieser Landschaft, in der alles voll wilden Lebens, ist unübertrefflich; es ist ein Meisterstück jenes heroischen Charakters, welchen Preller in diesen Bildern so zur Erscheinung bringt, wie seit Poussin nie wieder ein Anderer. Er offenbart sich noch in den vom Sturm geschüttelten Eichen des öden Gefildes, auf dem wir den auf Kundschaft ausgezogenen eben mit dem Hirsche beladen zurückkehren sehen.

Die von unermeßlichem Studium zeigende Schärfe, mit der er jede Baumgattung zu charakterisiren und dadurch seinen Gruppen den Eindruck so unendlichen Naturreichthums, der größten Fülle und Mannigfaltigkeit zu geben versteht, finden wir dann auch in den Pinien und Cypressen wieder, welche die Wohnung der Kirke geheimnißvoll verstecken, aus der die Zauberin heraustretend die Gefährten des Helden in Schweine verwandelt.

Es folgen deren herrlich componirte Gärten. Hier ist es Preller trefflich gelungen, seine Erinnerungen aus den römischen Villen zu verwerthen, um uns ein blendendes Bild der berauschenden Pracht südlicher Vegetation zu geben. Odysseus empfängt unter einer grandiosen Gruppe von Steineichen, die Moly von Mercur, während der Palast der Zauberin unter Pinien, Palmen und Cypressen hervorglänzt, und der Agave stachliges Blattwerk den Vordergrund füllt.

Nach dieser entzückenden Entfaltung alles Reizes der

Natur empfangen uns beim Besuch des Helden im Hades ihre Schrecken. In einem schauerlichen riesigen Bergkessel stürzt der Cocythos Katarakt, sich mit den Wassern des von anderer Seite herabdonnernden Acheron mischend. Ueber ihnen thürmt sich das ungeheuerste Gebirg empor, während sich ihre Fluthen in die finsteren Schlünde zu verlieren scheinen, die einem überall entgegenstarren. An den dunkeln Ufern dieser Gewässer, — da wo nie ein Sonnenstrahl hindringt, schweben die Schatten langsam dahin. Nur der blinde Teiresias steht dem Odysseus Rede. Diese Szene athmet die ganze finster erhabene Melancholie, welche uns aus ihrer Schilderung beim Homer entgegenweht. In ihrer schauerlichen Majestät ist sie sicherlich eine der herrlichsten Perlen des Ganzen. Durchaus entspricht dabei der gehaltene Rythmus der Bewegung der Schatten, die grandiose Form der Helden dem gewaltig drohenden Ernst der Natur, die bei aller Kühnheit ihrer Formen doch niemals die Wahrheit vermissen läßt, nie theatralisch wird.

In dieser Beziehung ist kaum minder bewunderungswürdig das Blatt, wo die Sirenen den am Mast festgebundenen Odysseus locken: hinter seinem Schiffe baut sich eine phantastische Felsenküste auf, in der wir alsbald jene gigantischen Formen der wunderbaren Rückseite von Capri erkennen. Hier wurde im vollen Sonnenschein eine kaum weniger grandiose und doch unheimlich prächtige Natur gezeigt, die dazu wiederum so vollendet den Figuren, welche sie beleben, entspricht.

Die Bestimmtheit und Deutlichkeit, das durchaus Organische jeder Form ist es überhaupt, welches diese Landschaften mit der Klarheit der klassischen Dichtung so sehr harmoniren lassen. Bei Preller so wenig wie bei Homer gibt es ein Helldunkel, bei dem Einen so wenig wie beim Anderen etwas

Unbestimmtes. Dadurch unterscheidet er sich so gründlich von aller romantischen Kunst. Selbst in den Gebilden der Wolken weiß uns Preller mit bewunderungswürdigem Verständniß immer den Organismus zu zeigen. Und dennoch haben diese Zeichnungen, in denen weder Licht noch Farbe irgendwie eine Rolle spielen, alle die ausgesprochendste Stimmung, führen uns immer mitten hinein in den Vorgang, so daß man die doch so meisterhaften, durch und durch von der einfach großen Anschauung der klassischen Kunst getränkten Figuren kaum bedarf, um zu errathen, welcher Stelle des Dichters sie angehören. Die Gruppe der Sirenen allein schon würde übrigens jedem großen-Historienmaler Ehre machen. Umsonst ist auf den Bildern ja gar nichts, jede anscheinende Zufälligkeit vielmehr sinnvoll, jeder Stein hat Leben! So windet sich z. B. eine Schlange hier in dem Sirenenbild um die Felsblöcke des Gestades und zischt dem vorbeifahrenden Odysseus entgegen! Es ist ganz dieselbe Oekonomie der Mittel, womit auch Homer seine einzigartige Wirkung erzielt. Die meisterhafte Stylisirung wirkt vor allem durch ihre nervige Kürze, in der alles nothwendige vorhanden, aber ebensowenig etwas da ist, was man als überflüssig bezeichnen könnte. Jede Form ist auf ihren einfachsten und knappsten Ausdruck reduzirt, und dennoch der Eindruck unermeßlichen Reichthums bewirkt.

Ein weiterer Beleg hiefür ist das nun folgende prächtige Bild, wie des Odysseus Genossen in seiner Abwesenheit die Rinder des Helios rauben und eben zu den unter der mächtigen Wölbung eines riesigen Felsens geborgenen Schiffen schleppen, während sich schon ein gewaltiger Sturm zusammenzieht und seine Wogen über den Strand wälzt.

Einen um so lachenderen Küstensaum bringt uns die Insel der Calypso. Wir sehen die Göttin dem sehnsüchtig über's Meer nach der Heimath ausschauenden Helden die Entlassung geben, ihm aber zugleich das Unheil verkünden, das schon am Horizont heraufdroht. In der nächsten Szene ist es schon zum wildesten Sturme angeschwollen; von den empörten Fluthen hin und her geworfen, tröstet den Vieldulbenden aber wie ein Silberblitz aus dem Meere aufgetaucht, — Leukothea. Wir finden ihn denn auch alsbald in der herrlichsten lachendsten Landschaft nackt hinter'm Busch versteckt und mit der lieblichen Nausika parlamentirend, während ihre Gefährtinnen vom Wasser heraufkommen.

Hat hier der Künstler mit großem Glück die so ausdrucksvollen Formen alter Oelbäume und die stylvollen Linien des den Golf von Neapel einrahmenden Gebirges zur Charakteristik des Südens benützt, so zeigt uns das Bild, wo Odysseus schlafend auf dem heimathlichen Boden niedergelegt wird, wiederum eine jener Küsten von Capri oder Sorrent, deren kühn phantastisches Felsengeklüft jedem unvergeßlich bleiben wird, der sie geschaut. Die bezaubernbsten Idyllen im Wiedersehen des Telemach und schließlich des greisen, im Garten arbeitenden Vaters, machen den heiter und rührend versöhnenden Abschluß, welcher uns mitten in die heitere Simplizität antiken Lebens mit einer überzeugenden Unmittelbarkeit hineinführt, wie sie nur im Gedicht selber ihres Gleichen findet, dessen spezifischer Charakter noch niemals durch die Kunst so durchaus congenial wiedergegeben ward. In der organischen Vereinigung historischer Figuren mit der Landschaft zu einem ausdrucksvollen Ganzen, hat selbst Poussin niemals ähnliches geleistet. Seine unbestreitbare Ueberlegenheit liegt weit mehr

in der durchaus klassischen Färbung, die bei Preller der Aquarelle näher steht, als der vollen Ausnützung aller Vorzüge der Oelmalerei, und leicht etwas buntes und kühles, wenn auch keineswegs unharmonisches bekommt; vor allem aber jede Ausnützung des Helldunkels, dieses großen Kunstmittels, vermissen läßt, die seiner durchaus antiken, auf Bestimmtheit hindrängenden Natur nun einmal absolut nicht entspricht.

In einer ähnlichen Richtung liegt auch das, was Preller so gründlich von seinem Zeitgenossen Rottmann unterscheidet, der die Welt, welche Preller mit den Augen Homer's betrachtet, seinerseits ganz wie ein Philosoph oder Dichter von heute anschaut. Er ist durchaus modern, überall groß und geistvoll, doch besitzt er keine Spur von der erhabenen Einfalt antiken Geistes, jener göttlich naiven Unbefangenheit, die nicht nur die Werke des alten thüringischen Löwen, sondern nicht minder ihn selbst, noch heute so anziehend macht. Man kann den Unterschied zwischen Beider Arbeiten nicht schärfer charakterisiren, als wenn man sagt, daß Rottmann historische, Preller aber heroische Landschaften malte. Wenn jener immer nur ein gegebenes Naturmotiv so weit rythmisch läutert, als nöthig ist, um es zu seinem eigenen Ideal zu erhöhen, so erfindet Preller gerade das Motiv immer, und nimmt von der Natur nur das, was er von ihr an Detail dazu brauchen kann. Ueberdieß versteht er unstreitig nicht nur Figuren und Thiere, sondern auch Architektur, Bäume und Pflanzen aller Art, Felsen, überhaupt alles, was zum Vordergrunde gehört, weit besser zu geben als Rottmann, der weniger phantasievoll, dem allem aus dem Wege geht, hingegen in Zeichnung der Mittel- und Hintergründe, im Colorit Preller oft überlegen erscheint,

wie er denn immer ein idealisirtes Portrait, eine „Vedute" giebt, Preller nie.

Natürlich lud ihm der außerordentliche Beifall, den die Odysseelandschaften fanden, ihre mannigfache Wiederholung in Oel auf den Hals, für das sie eigentlich viel weniger passen, als für die heitere Klarheit der Fresko- oder Tempera-Malerei. Zwei solcher Bilder besitzt die Gallerie Schack in München. Nach der Vollendung des Odyssee-Cyclus und dessen was sich daran knüpfte, oder vielmehr zwischen hinein, reizte ihn der Tod Genelli's, der ihm fortwährend befreundet, durch seine Uebersiedlung nach Weimar besonders nahe gebracht worden war, zu einer sein Leben darstellenden reliefartigen Composition. Als langen Fries zunächst für das eigene Wohnhaus in Weimar bestimmt, hat er sie dann in Wiederholung auch für Herrn C. Meyer in Hamburg ausgeführt.

Sie weitet in geistreichster Art ihren Gegenstand zu einem Künstlerleben überhaupt aus, indem sie uns erst zeigt, wie Genelli an der Hand der Muse das Vaterland verlassend, sinnend zurückblickt. Amor begrüßt ihn alsdann in Rom, wo Malerei, Dichtkunst und Skulptur der klassischen Zeit seiner warten. Tiber und Teverone enthüllen mit ihren Nymphen die Schönheit der Campagna; das herrliche römische Volksleben mit Sang und Tanz und ländlicher Musik steigert die Lust, bis er bacchantischer Ausgelassenheit verfällt. Ein ganzer Markt voll Liebesgötter und lockender Frauengestalten nimmt ihm den Sinn gefangen, bis Musen und Grazien dem Künstler den Weg zur Hoheit des Gedankens — Minerva —, zu voller Schönheit und reiner Liebe — Venus und Hymen — bahnen. Jetzt läßt auch Amor Pfeil und Bogen liegen. Dem rüstig schaffenden steht die ernste Muse zur Seite, aber auch

Komos fehlt nicht, und endlich naht selbst Fama mit dem Kranze des Ruhmes. Noch einmal empfängt ihn bacchantischer Jubel, aber in der gereinigten Form mit den Hütern der Schönheit und Anmuth, Bacchus und Ariadne selbst auf dem von gezähmtem Panthergespann gezogenen Wagen. Mit Ehren überhäuft, entläßt er dann, nahe dem Ziele des Lebens, die Schüler nach der eigenen Bildungsstätte Italien, wo sie der Genius der Kunst mit leuchtender Fackel empfängt und sie wiederum zu Wahrheit, Dichtung und Weisheit führt, die ihnen den Weg zu Malerei, Skulptur und Architektur zeigen. Er selbst, eintretend in die Reihen der Unsterblichen, wird vom Onkel Bonaventura und dem vorausgegangenen Sohne Camillo, dann von Homer, Dante, aber auch Thorwaldsen, Carstens, Koch, Maler Müller, Reinhard, Wagner und Cornelius begrüßt. Die Größe und Einfachheit der Form dieser vortrefflichen Composition schließt sich überaus glücklich an Genelli's eigene Arbeiten an, ohne die Selbstständigkeit irgendwie aufzugeben. —

Nach diesem Werk hat der greise Meister eine neue Reihe von historischen Landschaften zur Bibel und eine solche zu Ilias begonnen und ist eben jetzt in seinem 72. Jahre zum drittenmale nach Italien gegangen, um sich den Winter über seine klassischen Erinnerungen aufzufrischen.

Baader, Dr. J.: **Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs.** 1860. 2 Bde. 3 ℳ

Eye, Dr. A. v.: **Leben und Wirken Albrecht Dürer's.** Zweite Ausgabe. 1869. 4 ℳ 20 ₰.

☞ Die anziehende Darstellung und geistvolle Auffassung eines so reichen Lebens und Wirkens wird nicht nur den Künstler, Kunstfreund und Historiker befriedigen, sondern stempelt das Werk zum Gemeingut des gebildeten Publikums. Auch nach dem Erscheinen des übrigens viel größer angelegten Thausing'schen Werkes über Dürer, das dementsprechend auch um das Vierfache höher im Preise kommt, dürfte die Eye'sche Biographie ihren Werth behalten.

Löffelholz, Frhr. v.: **Beiträge für Kunst und Kunstgewerbe in Copien nach guten alten Meistern.** Chromolith. 12 Blatt. 4 ℳ

Initialen, Zierschriften, Musteralphabete nach alten und neueren Meistern. Bearbeitet von **B. Zeitrag.** Zweite Auflage. 3 Hefte à 12 Blatt. Jedes Heft 3 ℳ

☞ Eine für Künstler vielfach nützliche Sammlung von Initialen in in Bunt- und Goldbruck ausgeführt, für deren Brauchbarkeit das so baldige Erscheinen einer neuen Auflage den Beweis liefert. Jedes Heft ist einzeln zu haben, sie zur Ansicht vorzulegen ist jede größere Buchhandlung in der Lage.

Schartenmayer's Heldengedicht über den deutsch-französischen Krieg 1870—1871. Mit 33 Holzschnitten. Vierte Auflage. 2 ℳ 80 ₰. Eleg. cartonnirt 3 ℳ 20 ₰.

☞ Ein komisches Epos, das aber unter den poetischen Erzeugnissen, welche der große Krieg hervorrief, wohl als das überhaupt bedeutsamste bezeichnet werden darf. Hinter dem Pseudonym verbirgt sich ein in der deutschen Wissenschaft hochangesehener Name. „Schartenmayer", von Schwaben ausgegangen, wird bereits jetzt in Südwestdeutschland in keinem Hause mehr vergebens gesucht, und hat längst seine Rundreise durch das Gesammtvaterland, ja über den Ocean angetreten. Der Reichstagsabgeordnete C. Braun faßte die Bedeutung dieses humoristisch-elegischen Heldengesangs in folgenden Worten zusammen: „Schartenmayer ist für die Gegenwart ein Gedicht, für die Zukunft eine Quelle, für die Zeit Sitten- und Culturgeschichte". Und ein anderer Kritiker sagt darüber: „Keine andere Nation ist wohl im Stande, ein Heldenepos aufzuweisen, welches eine ungeheure Katastrophe mit solchem Humor, solcher Selbstironie und Bescheidenheit gepaart mit höchstem Ernste und Freimuth besingt".

Trautmann, Dr. **Franz: Kunst und Kunstgewerbe vom frühesten Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts.** Ein Hand- und Nachschlagebuch zur leichten Orientirung in Fächern und Schulen, Meistern, Nachahmungen, Mustern, Technik, Zeichnen und Literatur. 1869. 6 ℳ 60 ₰.

☛ Ein Buch für Kenner und Sammler zur bequemen Ueberficht der einzelnen Perioden in Meistern und Nachahmern, sowie der einschlägigen Literatur; ferner für Kunstfreunde, Industrielle, Lehrer zur Kenntniß der Kunst- und Kunstgewerbegebiete an sich, ihrer Techniken, ihrer Haupt- und Unterfächer 2c.; endlich für jeden Besucher von Sammlungen und Ausstellungen kunstgewerblicher Gegenstände, Museen 2c. zur Orientirung in dem vielfächerigen Gebiete. Die ganze Welt von Gegenständen, die der Kunst und dem Kunstgewerbe anheimfallen, ist hier übersichtlich alphabetisch nach Materien (z. B. Aetzerei, Email, Fayence, Kupferstecherei, Silberschmiedkunst, Wappenmalerei 2c. 2c.) geordnet, und in jeder Materie hinwiederum ist eine Ueberficht über die verschiedenen Techniken, über die Meister und ihre Werke, sowie über die Literatur dazu gegeben. Ein mit seltenem Fleiße gearbeitetes, übersichtliches und bequem angeordnetes Handbuch, welches bei der immer zunehmenden Anerkennung der Bedeutung der Pflege des Kunstgewerbes der Sache wie denen, die sich mit ihr beschäftigen, zu statten kommen wird.

Wilbrandt, Dr. **Adolf: Heinrich von Kleist.** 8. 1863. 6 ℳ

☛ Der Dichter des „Käthchens von Heilbronn", der „Hermannschlacht", des „Prinzen von Homburg" hat in Adolf Wilbrandt einen Biographen gefunden, der an den Manen des großen Poeten gut machte, was an diesem ihr unverständlichen Genius die gleichgültige Mitwelt gesündigt hat. Heinrich von Kleist in seiner geschichtlichen Bedeutung aufzufassen und diesen vornehmsten und unglücklichsten der deutschen Romantiker in seiner tragischen Größe der Gegenwart zu schildern, das ist die Aufgabe, die sich Adolf Wilbrandt stellte. Der Name des Verfassers bürgt dafür, daß wir ein warm empfundenes, geistvoll gedachtes Buch vor uns haben, welches auf Niemand seine anregende Wirkung verfehlen wird, der an deutscher Bildung und an der Geschichte eines tiefangelegten, im Kampfe mit der Welt untergehenden deutschen Gemüthes überhaupt Antheil nimmt.

Sophokles' und Euripides' Ausgewählte Tragödien übertragen von **A. Wilbrandt.** 2 Bde. 1866 u. 1867. 10 ℳ

Thiersch, Prof. Dr. **H.: Drei biographische Skizzen.** Luther, Gustaf Adolf und Maximilian I. 2 ℳ 80 ₰.

DATE DUE

OCT 1977			
vem 12-46			
DEC 2 3			
AUG 0 8 1994			